BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI E TELEVISIVI

numero doppio

Tutto su Venezia

e gli altri festival dell'estate

Scritti di: *AUTERA, BERTIERI, CHITI, CINCOTTI, DORIGO, GAMBETTI, LAURA, PESCE, RONDOLINO, VERDONE, ZANELLI, ZANOTTO.*

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA

ANNO XXVII - NUMERO 9-10 - SETTEMBRE-OTTOBRE 1966

Sommario

(*Segue a pag. 3 di copertina*)

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO IV

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici e televisivi

Anno XXVII - n. 9-10

settembre-ottobre 1966

Direttore

FLORIS L. AMMANNATI

Condirettore responsabile

LEONARDO FIORAVANTI

Redattore capo

ERNESTO G. LAURA

Direzione e Redazione

Roma, via Tuscolana 1524, tel. 740046 (4 linee urbane).

Amministrazione

Edizioni di Bianco e Nero, Roma, via Antonio Musa 15, telef. 858.030-863.944 - c/c postale n. 1/48668

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 5.000, estero lire 6.800; semestrale: Italia lire 2.500. Un numero costa lire 500; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « Tiferno Grafica », Città di Castello - Distribuzione esclusiva: Commissionaria Editori S.p.A., Torino, via Brofferio 3.

Taccuino della XXVII Mostra

di BERT.

domenica 28 agosto

Un fiammeggiante geroglifico di moquette, stile « art nouveau », *invita alla rinnovata sala del Palazzo. Galleria e platea si sono democraticamente ricongiunte con il ripristino di una scalinata centrale che elimina la tribunetta dei festeggiati. Gli autori, i divi, i produttori e la schiera dei loro misteriosi « suiveurs » siederanno quest'anno tra il pubblico di riguardo. Con il balcone fiorito (almeno nelle intenzioni) sono pure scomparse le squadrate poltrone veterane di tante battaglie a colpi di fischietto. Al loro posto, sul soffice marron castagna che ha fatto scomparire il primitivo parquet (orgoglio del Palazzo e test irrecusabile per i fumatori di frodo), avvolgenti vellutate poltrone giallo olio. Il colpo d'occhio è rallegrato e caldo: legioni di lampadine, fulminatesi nel lento volgere delle passate gestioni, ora sostituite, restituiscono il salone al mitico lustro. Nella hall, un manipolo di pittori tappezzieri lucidatori, fiorai elettricisti sta dando gli ultimi colpi di pollice ad una scenografia che ha mutato volto agli ambienti. Scomparsi i casellari fotografici dei premiati di Venezia, aboliti il bar, il chiosco dei giornali, il banco informazioni, riposta in cantina la borghesetta vetrina dei premi in palio, la nuova ambientazione ha il suo apogeo in un enorme lampadario a canne (oltre 4.000), che dal soffitto sfuma le sue tonalità dal grigio al giallo. Tutti pensano ad un gigantesco organo rovesciato: più semplicemente, rammenta le formazioni di Postumia. Pur col tasso d'umidità del Lido il richiamo resta privo di malizia. Ancora fioriere in cemento brutalistico (segmenti di conduttura sovrapposti ma riscattati da begonie, astri, tagliete e acetati) ai piedi delle due scale che portano alla galleria degli stands nazionali. Sculture in ferro del giapponese Tojo Fuku strategicamente disposte a suggerire la « cornice artistica ». Tra tante novità dovrebbero avanzare gli ospiti della prima serata: gli « angeli selvaggi » di Roger Corman (la forsennata équipe degli infernali motociclisti si è poi ridotta al solo Peter Fonda, giustamente capelluto e giovanile controfigura del padre). Le luci si spengono,* Comédie *apre con fragore la 27ª edizione della Mostra.*

lunedì 29 agosto

Giustamente il primo appuntamento della giornata è stato fissato per il pomeriggio. Ieri sera c'è stato il ricevimento nel « magico » quanto familiare cortile di Palazzo Ducale. Al richiamo dell'ambiente solo pochissimi hanno rinunciato. Se durante la giornata, tra pratiche per gli accrediti, prime rapine agli stands per il materiale fotografico, versamenti in c.c. di lire mille per la chiave della propria buca in casellario e petizione di biglietti omaggio per qualche amico escluso, non v'era rimasto tempo per dare corda alle polemiche pre-festival, l'incontro notturno offre spazio agli sfoghi. Mancano le poltrone, è vero, ma tra un bianco ed un whisky, ora appoggiati al pozzo, ora a qualche colonna orfana di cariatide, ai cinquecento e più « accreditati » non mancano motivi per accalorate

illazioni. Ognuno ha la sua — e per ogni italiano la sua è la migliore — ed un vivace « gioco di notte » si svolge nell'ampio ovattato cortile del Moro. Chi è per Chiarini, chi per Marcazzan, chi per gli anatemi contro ogni forma di censura, chi avanza l'ipotesi di « tutta una montatura », chi — infine — esibisce l'arma segreta dell'amico più informato. Le « ciacole », anima del campiello, sono fatte per morire in laguna. Se il film della Zetterling ha il ruolo del leone (non quello dorato), i tre giovani transalpini autori del beckettiano Comédie *non sono sicuramente delle comparse. Il gesto « provocatorio » (così lo definisce qualcuno) di Chiarini, che ha voluto aprire i battenti con un pezzo non certo di consumo è variamente commentato al pari della chiassosa accoglienza del pubblico. La Mostra, dunque, è iniziata al calor bianco. Nel pomeriggio, smaltite le prime chiacchere, s'avviano la retrospettiva (quest'anno reca la testata « America allo specchio ») e l'informativa con lo statunitense* The Drifter *dell'esordiente Alex Matter. In serata, la Varda, con la confortante solidarietà dell'esile e levigata Catherine Deneuve, presenta le sue « creature ». Un gioco intellettuale, tutto « rive gauche », un po' abile ed un po' raffinato, che scontenta i più facendo ampiamente rimpiangere i giorni in cui la piccola Agnes era una « force de frappe » del nascente « nuovo » cinema. Comunque, si va a dare un'occhiata al quartier generale dell'Excelsior. Una ventata di aggiornamento scenografico ha spezzato via il vecchio bar caro agli estimatori dei « babies ». Il nuovo, come abbassato da un colpo di maglio, si allunga tra audacie cangianti dal nero al fumo di Londra, con un memento violaceo.*

martedì 30 agosto

« Chicco » Pavolini, l'aggrottato e sottile ordinatore della Retrospettiva, ha confezionato per gli « aficionados » dei suoi succulenti pasti alcuni contorni fuori lista, riservati quindi altri ultrapatiti che si raccolgono — evidentemente per meglio gustare le annate — nelle cantine del Palazzo. La « Pasinetti » è a loro disposizione e le « nuove » poltrone (quelle di seconda mano della sala grande) li accolgono comprensive. Manhandled *(Maschietta) di Allan Dwan, con la Swanson, dà il via alla « personale » dell'attrice che si snoderà per molti giorni attraverso tutte le civetterie ed i vezzi di cui la popolare diva era prodiga. Alla Sala Sansovina della «Marciana» si apre in mattinata la « XI Mostra Internazionale del Libro e del Periodico Cinematografico e Televisivo ». Anche quest'anno l'esposizione si articola in due sezioni: una dedicata a quanto è stato pubblicato in materia di schermo e video nella stagione 1965-66, l'altra riservata alle biografie ed alle autobiografie. La sezione televisiva comincia a rubare spazio a quella filmica e dispone con corposa autorità: vetrine proprie e premi separati. Il capitolo « biografico » è vastissimo: oltre 2000 titoli, una autentica kermesse per i cultori del divismo. Nel pomeriggio il De Mille di* The Affairs of Anatol *(Fragilità sei femmina, 1921) richiama gran folla. La « Volpi » mostra netti limiti di capienza: gente in piedi e accovacciata ai lati o allungata sotto lo schermo. La pipa di Sadoul provvede ad amabili giochi d'ombre, non apprezzati dalle maschere che inutilmente tentano di staccare il santone della storiografia cinematografica dal posto conquistato.* La soldadera *del messicano Bolaños passa tra qualche applauso di cortese simpatia: nell'aria c'è il rimpianto di* Viva Villa! *o delle perentorie pagine buñueliane che il giovane regista affannosamente tenta di compitare con lo scarso ausilio di una ravveduta Silvia Pinal (già demonio tentatore del buon Simone del deserto). In serata* La busca *di Angelino Fons, un ex collega ora passato alla regia. Film onesto, disciplinatamente interpretato dal risaputo Perrin e da torvi figuri monocoli che nulla trascurano dell'iconografia dei « cattivi ».*

mercoledì 31 agosto

Un giovanile Menjou, immancabilmente in abito da sera è giustamente godibile, è al centro di Are Parents People? *(1925) di Malcolm St. Clair. Il filmettino di scarsa vena precede una massiccia puntata pomeridiana della retrospettiva:* It *(Cosetta, 1927) con l'appendice di due selezioni di* Irene *(Irene non ti spogliare, 1926) e di* Stage Struck *(Teatromania, 1925). Il Pavolini, per il successo che sta riscuotendo la sua creatura, tanto affettuosamente cullata nei mesi di preparazione, comincia a tradirsi con qualche lieve sorriso: appena una ruga gli increspa il labbro, ma è già qualcosa. Mentre i più fedeli scattano interi rollini ad eternare i divi degli anni '20 (sembra di stare in un poligono di addestramento), la « it-girl », al secolo Clara Bow, domina incontrastata lo schermo. Sul-*

l'« it » s'è favoleggiato per decenni ed una volta tanto non resta in bocca l'amaro di una verifica mancata. A gran voce, comunque, si chiede lo spostamento della retrospettiva nella sala grande: i bagarini della « Volpi » stanno per veder tramontare una stagione così felicemente iniziata. Nell'informativa il céco Coraggio quotidiano *di Schörm, già noto alla maggioranza della critica per la precedente presentazione alla pesarese mostra del « nuovo cinema ». Fuori, intanto, si sta preparando la grande serata di* La battaglia di Algeri *di Pontecorvo. Anche questo film, già prima dell'inaugurazione, non ha mancato di dare grattacapi ai responsabili della Mostra per le « riserve » di parte francese. Il ricordo dell'Algeria, a giudicare dalle reazioni transalpine, insiste a scottare sul tavolo del generale ed i rapporti di buon vicinato sono al limite del carico di rottura. In serata, sala ricolma ed applausi convinti della maggioranza. Isolati i dissensi. Qualcuno risuscita il ricordo della « pugnalata alle spalle ». Si comincia a parlare del Leone d'oro e non manca chi fa osservare che il senso d'ospitalità sarebbe del tutto messo in disparte se per la quinta volta consecutiva i padroni di casa non si decidessero ad aprire la gabbia.*

giovedì 1° settembre

L'insaziabilità di chi vorrebbe proiezioni a tutte le ore, magari tra le dune dell'Excelsior o in improvvisati « drive-in » agli Alberoni, sta per essere appagata. I sovietici danno il via alle proiezioni « off-Palazzo » nella mattinata con Attenzione automobile *di cui è protagonista il non dimenticato « Amleto » di Kosintzev. Innokenti Smoktunovski, smessi i panni scespiriani, si rivela delizioso commediante, di sicuro humour (basterebbe la sequenza in cui come filodrammatico ridà vita al principe di Danimarca) e di allusiva svampitaggine. Un film vecchia maniera, con intrusioni nello « slapstick », che convince il sorridente Rizzoli alla distribuzione italiana. Lunga tappa pomeridiana, ché sono in locandina tre film ed una aggiunta selettiva di* Our Modern Maidens *(Ragazze americane, 1929) di Conway.* Our Dancing Daughters *(1928) di Harry Beaumont riporta l'immagine giovanile di una Crawford ricchissima e spregiudicata (è la sua giornata d'onore, ché già il film di Conway l'aveva fermata nelle paillettes della figlia unica di un magnate). Poi,* The War Game, *il protestatario film televisivo di Peter Watkins su un supposto attacco atomico all'Inghilterra che agghiaccia per la realistica perentorietà delle sue immagini di « fanta-réportage ». Un pezzo, al di là dei meriti civili, sconcertante per l'abilissima tecnica della ricostruzione e l'impietosa esposizione di una verità troppo spesso tenuta in sottordine. L'ennesima testimonianza di una vitale équipe d'opposizione che lavora negli studi della « BBC » e che sicuramente non si lascia ingabbiare dalle censure. Rimane solo il rimpianto che il film non sia in concorso. Infine il vincitore di S. Sebastiano,* I Was Happy Here *di Desmond Davis, con Sarah Miles. Una « coppia » ben nota a Venezia, ma questa volta scarsamente impegnata in una produzione che non manca sporadicamente di qualche unghiata, ma che in complesso si raggela in suggestive composizioni ed in scontate svolte. Finale « non lieto », ma prevedibile. In serata, il texano* Conrad Rooks, *un giovanotto mezzo « beat » mezzo « high society », con l'autobiografico* Chappaqua. *Al suo esordio cinematografico non ha voluto collaboratori: il suo film, se lo è scritto, sceneggiato, interpretato e diretto. E se lo è anche prodotto, attingendo largamente alle casse paterne: 230 milioni per la testimonianza diretta di un ex drogato. Tra le righe di una impaginazione raffinata e giustamente « new look » fa capolino Allen Ginsberg nei panni di un santone. Un'apparizione di pochi secondi, ma alla fine della Mostra qualche critico gli assegnerà per letterario rispetto il proprio voto per la migliore interpretazione.*

venerdì 2 settembre

Alle 9, il retrospettivo Stage Struck, *in edizione completa, precede la proibita Zetterling. La Swanson, nei panni di una cameriera aspirante attrice, dà la misura delle sue doti di commediante ed in una sequenza — quella del pugilato — si cimenta in una ripresa di famosi gags chapliniani. Un attimo ancora per apprezzare la curiosità delle sequenze colori (soprattutto quella iniziale, ove la protagonista ironizza sottilmente sulle grandi tragiche) e poi i più severi controlli per accedere alla sala ove sta per essere presentato « riservato alla stampa »* Giochi di notte. *La platea quando si spengono le luci fa supporre l'arrivo notturno al Lido di almeno alcune centinaia di nuovi accreditati. Tutti comunque sono in regola: le tessere vengono esibite ai visti successivi e le forze dell'ordine più o me-*

no mimetizzate sono un po' dovunque. Il clima è vagamente goliardico, battute comprese. Manca il solito annuncio ufficiale della presentazione, né la regista — con i collaboratori — è presente in aula. Entrerà, a passi furtivi, a spettacolo già iniziato e si caricherà a dovere per la conferenza stampa, incontro, sulla carta, tra i più accesi e maliziosi, alla resa dei conti, quanto mai educato e per nulla frizzante. Merito della Zetterling che con nordico garbo e con il complice ausilio di foglietti cavati fuori della borsa e tenuti sotto il banco, come si addice ad una scolara furba, e con l'appoggio di un marito che le soffia risposte aggiranti, sa cavarsi d'impaccio dalle trappole di una polemica portata innanzi per due settimane. Pomeriggio interamente dedicato a Vidor con Patsy *(Fascino biondo, 1928), in selezione, e* Show People *(Maschera di celluloide, 1928). Poi* Cul-de-sac *di Polanski, il vincitore di Berlino. In serata, l'imbarazzo della scelta è tra lo spettacolo organizzato dall'Unitalia a Ca' Rezzonico e la presentazione in Palazzo del fuori concorso giapponese* Il volto di un altro *di Teshigahara. Chi va a Venezia si gode uno splendido ambiente ed una recita gustosa (anche se priva di Sbragia, ideatore del* collage*), chi resta aggiunge una nota di demerito in generale all'attuale cinema giapponese ed un biasimo in particolare al vantato* enfant terrible *nipponico.*

sabato 3 settembre

Le sorprese che Pavolini teneva in serbo per i soci privilegiati del suo « movieclub » costringono i fedeli ad amministrarsi con avarizia il sonno. Da oggi, infatti, doppia reazione retrospettiva per « far fuori » anche gli scampoli extra catalogo. A Love 'em and Leave 'em *(1926) di Tuttle, segue* Ella Cinders *(1926) di Alfred E. Green. Per i « fumettologi » il secondo costituisce una rarità, ché si tratta della versione di un famoso « comic-strip », disegnato da Charlie Plumb (in Italia il personaggio era stato ribattezzato « Ella Parrella »), che presenta Colleen Moore nel ruolo della bistrattata cenerentola. Chi non porta interesse ai « fumetti » può trasferirsi al cinema Excelsior ove i sovietici presentano una produzione russo-lituana,* Nessuno voleva morire, *già editata a Karlovy Vary. Un film di un certo solido impegno spettacolare, non troppo rifinito nelle psicologie ma gradevolmente avventuroso: qualcuno pensa ai quattro figli di Katie Elder trasmigrati ed in divisa. Pomeriggio di fitto programma. Fuori mostra, il nipponico* With Beauty and Sorrow *di Masahiro Shinoda, la storia azzardata di un rapporto omosessuale femminile. Ma i sensibili battenti del cinema, quest'anno, non reagiranno al « troppo osé ». In Palazzo, un caposaldo della retrospettiva,* The Crowd *(La folla, 1928) di King Vidor, preceduto da una seduta pubblica del colloquio sulla conservazione delle opere cinematografiche, presieduta da Roberto Rossellini. Una minuziosa mozione è approvata all'unanimità: Dio voglia che qualcuno abbia effettivamente cura di rendere operanti le sagge raccomandazioni. Quindi, preceduto da* Mistral *di Ivens (il documentario era stato presentato la sera precedente ed il pubblico non ne apprezza la ripetizione), il brasiliano* A grande cidade *di Carlos Diegues. Non più che una volenterosa testimonianza del cinema « novo », scossa comunque da realistica schiettezza. La serata è tutta per il più rigoroso degli autori viventi: Robert Bresson che presenta* Au hazard Balthazar. *Applausi convinti, commozione per l'asinello protagonista. Le significanze e le intenzioni dell'ischeletrita vicenda faranno le ore piccole al « Lion's Bar ». I tavolini si rimpallano « manicheo » e « giansenista » come in una finale di ping-pong.*

domenica 4 settembre

Giro di boa della Mostra, con solita folla in gita per gli ambienti del Palazzo. I ragazzini fanno incetta di carta stampata (ma i bei giorni di una caccia sostanziosa e colorata sono ormai un lontano ricordo) ed i genitori tentano di mettere il naso in qualche saletta riservata. Gli ingenui gitanti sono cacciati dal tempio da cerberi a sorpresa. La mattinata retrospettiva comprende una selezione di Fig Leaves *(1926) di Howard Hawks e l'edizione completa di* Irene. *Il solo nome di Hawks — com'era facilmente prevedibile — trova compatti i suoi giovani sostenitori fioriti nelle ultime stagioni.* Hatari *e* Linea rossa 7000 *ronzano in alcune orecchie come capitoli inobliabili della storia del cinema. Si dà la stura a sottili esegesi estemporanee o di riporto e non mancherà materia per dilatare il dibattito. Nel pomeriggio un Capra alle prime prove,* The Power of the Press *(1928), già così chiaramente allusivo a quelli che sarebbero poi stati i temi (e i modi) cari al regista. Siamo all'in-*

gresso regale della Garbo. In A Woman of Affairs *(Destino, 1928) di Clarence Brown, le è a fianco un altro solido pilastro del divismo degli anni '20: John Gilbert: una «coppia», inutile dirlo, favoleggiata dalla generazione passata. Se non si può dire male di Garibaldi, tanto meno lo si può della Garbo. I pochi che osano avanzare riserve sono immediatamente taciuti dalle volontarie vestali della «divina». La sera, secondo film italiano:* Un uomo a metà *di Vittorio De Seta e seconda apparizione di Jacques Perrin. Qualche pelo in più sul volto del giovane attore francese, per il resto abbarbicato al modulo consueto. Film lungamente meditato, fatto e rifatto tante volte sulla carta e ricavato infine da una montagna di pellicola impressionata, se non convince ottiene un caldo applauso di rispetto. Fuori, addossati alle transenne che tengono isolata la plebe, i tavoli per un rinfresco all'aperto con i pregiati prodotti di una premiata ditta. Esemplificazione esemplare del novelliano «ti porto a vedere i signori che mangiano il gelato».*

lunedì 5 settembre

Il cartellone della Mostra si infittisce di manifestazioni collaterali stamane se ne inaugurano due: la «3ª settimana cinematografica del Consiglio d'Europa» che visionerà nel corso dei suoi lavori una cinquantina di documentari educativi e culturali di 14 paesi europei, e la «Tavola Rotonda» quest'anno dedicata a «Il comico nello spettacolo: dal teatro al cine». La relazione d'apertura è di Armando Plebe («i problemi del comico nel film»). Intanto The Patsy *e* Dancing Mothers *(1926) di Herbert Brenon, in «Pasinetti», offrono lampi di gradevole passatempo (alcuni pezzi di* Patsy *sopra tutto, con l'impagabile Marie Dressler e la «biricchina» Marion Davies). Fuori Palazzo, il cinema belga offre un primo programma delle sue produzioni recenti (tra cui il noto* L'uomo dal cranio rasato *ed un eccellente cartoon,* Chromophobia, *contro il rinascente militarismo germanico), quello greco il fosco* Sangue sulla terra *di Vassili Georgiades. I greci insistono nel pomeriggio con altri due film:* O fovos *(La caccia) di Costas Manussakis e il musicale* Diplopennies *(Danzando il sirtaki) di Georges Skalenakis. I tedeschi si fanno avanti con* Playgirl *di Will Tremper ed ottengono un largo successo di pubblico, ché il titolo è una chicca e la mancanza di sottotitoli è ritenuto assenza in tutto trascurabile. In Palazzo, la retrospettiva offre un'altra delle sue opere più attese, il citatissimo* Underworld *(Le notti di Chicago, 1927) di von Sternberg. L'attesa non va delusa, ché il progenitore del filone gangster ha ancor oggi le sue carte in regola per interessare e convincere della statura dell'autore. I segni di una precisa personalità sono già nella lunga sequenza della festa dei gangsters e nell'invenzione del personaggio femminile, detto appunto «piume» per la sua debolezza, per un certo tipo di abbigliamento. È la prova generale del mito Marlene. Lo jugoslavo* Il carrierista *conclude il programma pomeridiano. In serata, la rivelazione di un coraggioso e tagliente film tedesco:* Abschied von Gestern *(La ragazza senza storia) di Alexander Kluge. Il giovane autore, già noto per la sua attività letteraria, stringe stretta la mano alla sorella, improvvisata e splendida protagonista. La coppa Volpi femminile ha ormai un nome.*

martedì 6 settembre

Il richiamo della retrospettiva è fortemente contrastato dalla presentazione fuori Mostra di un'altro interessante testo del nuovo cinema tedesco: Der junge Toerless *di Volker Schloendorff, di cui ampiamente si parlò a Cannes. A giudicare dalla sala al completo è chiaro che* Chicago *(1927) di Urson e* Bachelor Brides *(La moglie dello scapolo, 1926) di William K. Howard sono stati bigiati senza esitazione. Chi è rimasto nei sotterranei dovrebbe rimpiangere la scelta, ma non ammetterà mai la sua eccessiva debolezza per un cinema minore del passato. Il film germanico, liberamente desunto da Musil, trova accaniti sostenitori, ma lascia pure parecchi delusi (e non solo per ragioni «letterarie»). Gli segue — con l'intervallo per un caffé — il nipponico* La sposa delle Ande *di Susumi Hani. Autore indubbiamente non convenzionale, Hani sta conducendo una battaglia privata in seno al rabbiosamente industriale cinema del suo paese. Tenta accosti etnografici parecchio stimolanti: l'anno scorso fu la volta di* Bwana Toshi *(con un certo sottofondo Asia-Africa da non mettere sicuramente da parte), e non nasconde intenzioni che vanno oltre la intelaiatura drammatica. Nel pomeriggio la scelta è tra il* Testadirapa *di Giancarlo Zagni, con la Cinquetti, primo esempio statale e italiano di film «per ragazzi», e* Lonesome *(Primo amore, 1928) di Paul Fejos. Que-*

sta volta hanno ragione i retrospettivi: Lonesome *è tuttora esempio illustre di un cinema estratto dall'ambiente chiuso degli studi e girato a contatto con la folla. Pur non tacendo gli anni per certe ingenuità non perde colpi in una narrazione stretta nei tempi ed acutamente centrata su due soli personaggi. In « informativa » il belga* Het Afscheid *di Roland Verhavert. Se da un lato si conferma opera degna di figurare in una esposizione non ristretta ai capolavori, ma aperta ai segni più vivi di un nuovo corso cinematografico, dall'altro ripropone in evidenza il quasi ignoto cinema belga, certo da seguire con attenzione nonostante gli echi scoperti e le influenze necessariamente non ancora appieno assimilate. Alla sera è di scena l'URSS con il kirghiso* Pervij Ucitel *(t.l.: Il primo maestro). Anche oggi vale la regola del '66 che vuole il suo nudo quotidiano. Legge neppure frantumata dall'ascetico Bresson.*

mercoledi 7 settembre

Un curioso film postespressionista di Paul Leni, The Last Warning *(Il teatro maledetto, 1929) apre il programma odierno. Lo segue* Mantrap *(Una maschietta tutto pepe, 1926) di Victor Fleming, ma parecchi abbandonano la « Pasinetti » per la visione di un altro film tedesco di Tremper:* Quartiere proibito. *Titolo attraente per studenti in vacanza, ma risultati modesti per un autore che intenda rompere gli schemi tradizionali di un certo filone nero. L'ombra Rosemarie aleggia in sala, qualcuno spera che si trattenga a ridare ali ad un racconto che sta scadendo senza remissione nel* feuilleton. *Al di là delle speranze, il solito nudo. Nel pomeriggio l'atteso* The Docks of New York *(Dannati dell'Oceano, 1928) di von Sternberg. Curiosità ampiamente ripagata da un regista che sta avviandosi alle sue più raffinate composizioni e di cui dà qui saggi oltre modo convincenti: la lunga sequenza del finto matrimonio nella taverna è degna delle pagine migliori dell'*Opera da tre soldi. *In un gusto iconico estremamente provveduto ed attento, la storia cede nel finale, ma dopo essersi retta sulla bravura di un terzetto (Bancroft, Compson, Baclanova) che non si avvale solamente del mestiere. Quindi il portoghese* Mudar de vida *del giovane Paulo Rocha. Un'opera amara, chiusa in una cornice squallida e tenuta su tonalità grigie: comunque un film da non rimandare senza appello. Per la serata grande agitazione: arriva François Truffaut con* Farenheit 451 *ed arriva il corpo di ballo che allieterà la festa dopo la proiezione. Caccia affannosa ai biglietti e poi tensione in sala per quello che si ritiene possa essere un film da « leone ». Noto il testo di Bradbury (uno degli autori più solidi della S.F., ma parecchi fans della materia gli contestano l'appartenenza al genere), noti gli attori (Oscar Werner e Julie Christie, oscar '65 per* Darling*), notissimo il regista. Platea al gran completo ed applausi convinti alla fine per un film che ha retto alla prevaricazione dell'industria hollywoodiana ed ha condotto il suo discorso sino in fondo con apprezzabile rigore. Per gli invitati della festa grande danze « giovani » sino all'alba e scatole di cerini fuori commercio.*

giovedi 8 settembre

Con un ricevimento a Palazzo Giustiniani si è conclusa la Tavola Rotonda. Il ristretto conclave, cui hanno partecipato tra saggisti, studiosi e critici anche Adamov e Butor, ha minutamente investigato il fenomeno « del comico » sotto i profili psicoanalitico, filosofico, tecnico, sociologico. Lungamente s'è dissertato sui periodi del comico cinematografico, sulla tecnica circense, sui rapporti tra comico e TV, sulla natura squisitamente popolare della comicità, sul suo carattere aggressivo e critico, sulla sua tipicità etnica. Tra tante acute individuazioni una pausa distensiva: lo « spettacolino » offerto dalla « coppia » Valeri-Caprioli: non passerà agli « atti ». Intanto la retrospettiva dà i suoi ultimi colpi di coda: Our Modern Maidens *e* Garden of Evil *(Eden Palace, 1928) di Milestone nella seduta del mattino;* Fig Leaves *e* A girl in Every Port *(Capitan Barbablù, 1928), entrambi di Hawks, in quella pomeridiana. Le « ragioni tecniche » che hanno impedito l'attesa presentazione del film scespiriano di Welles provocano mutamenti di programma. L'onore della Sala Grande spetta al* Francesco *televisivo della Cavani, mentre in « Volpi » Pavolini anticipa due altri pezzi della sua rara collezione per non farli scontrare, domani, con il* tout Godard. *Si tratta di* Sadie Thompson *(Tristana e la maschera, 1928) di Raoul Walsh e del lubitschiano* So This Is Paris *(La vita è un charleston, 1926). « Sadie », non foss'altro per le attrici che in seguito ha calamitato, è un personaggio di gran richiamo e la Swanson ha vasto pubblico. Fuori mostra, frattanto,*

anche i cechi entrano in gara e riescono a trovare insospettate zone morte ove inserire il loro Viva la Repubblica *di Kachina, già premiato a Mar del Plata. L'appuntamento serale è all'Excelsior (cinema): con un calcolato gioco di coincidenze si possono infilare di seguito* Fame *(una coproduzione Svezia-Danimarca parecchio lodata a Cannes, che ha fruttato il premio al protagonista Per Oscarsson) e* La curée *di Vadim. Tutti concordi nel ritenere* Fame *un'opera di meriti eccezionali e lo zoliano* La curée *(La calda preda) una cineseria da inserire nelle lunghe serate invernali. Ma la Fonda « nature » (già ampiamente reclamizzata da « Playboy ») è fuor di dubbio una figurina da aggiungere alla collezione erotica di Lo Duca.*

venerdì 9 settembre

Sin dal mattino le rinfrescate pareti del Palazzo si rimandano il nome di Godard. Nella sua grangiornata i vassalli non hanno occhi che per lui: il « maestro », giunto al Lido, si lascerà comunque toccare la veste. Esaurita in ogni angolo la « Volpi » per la presentazione di Les Carabiniers *e di* Band-à part. *Due lacune finalmente colmate e certamente due opere degne di essere conosciute: particolarmente la prima, che ha pagine di altissima statura ed unghiate personalissime. Occhieggiato il terzo programma del cinema belga (una interessante antologia di documentari), di nuovo in sala per la seconda apparizione della Garbo. Guidata da John S. Robertson in* The Single Standard *(Donna che ama, 1929), essa fa « coppia » con Nils Asther. Una Garbo « mammina felice » non è cronaca di tutti i giorni e la curiosità è giustificata. I risultati, al contrario, certo inferiori alla attesa, pur considerando la scheda da aggiungere all'album dei ricordi. Ancora Godard. Introdotto da Chiarini, dice poche cose, dosate e maliziose. Sotto gli occhiali c'è forse la compiacenza per l'ovazione che lo ha accolto, ma le lenti sono scure anche per mimetizzarla. Pur di assaporare l'ormai mitico* Le petit soldat *è gioco forza sopportare la interminabile lezione televisiva di Janine Bazin e Labarthe (*JLG. ou le cinéma au défi*) sull'opera godardiana. La platea rumoreggia e neppure i più solidali estimatori possono opporre argini alla sua noia. Chi già conosce l'itinerario dell'intellettualistico marmittone può trasferirsi all'Excelsior per una visione di* Smarrimento *di Antonin Masa e Jan Curik. È il film che andrà a Bergamo per il concorso « del film d'autore » e Masa — per gli intenditori — è nome autorevole nel nuovo cinema cecoslovacco. In serata, l'India con* Atithi *di Tapan Sinha. È l'ultimo film in concorso, ma l'interesse del pubblico è scarso e lascia posti vuoti in platea. Gli assenti, ancora una volta, hanno torto:* Atithi *(Il fuggiasco) è film di ispirazione con pagine di insolito lirismo. Chi persiste nell'ingordigia di immagini (e nell'ottimismo) ha a disposizione una aleatoria aggiunta notturna:* È mezzanotte, butta giù il cadavere.

sabato 10 settembre

Si chiude la retrospettiva con due edizioni di Camille, *quella del '21 di Edward C. Smallwood con Alla Nazimova e Valentino, e quella del '37 con la Garbo e Robert Taylor. Per errore sono giunte al Lido due copie del primo e nessuna del secondo. Rinunciando alla Garbo, l'interesse si concentra sui costumi e gli ambienti ideati da Nathasha Rambova nel gusto* art decô. *L'attuale rinascenza di questo stile rende l'incontro ancor più stimolante e forse qualcuno si scorda dell'impomatato Rodolfo per i bizzarri geroglifici di una moda che « fa cultura ». L'annuale referendum dell'Avanti! porta il verdetto della critica: ha vinto* Balthazar, *si sono piazzati* La battaglia di Algeri *e* La ragazza senza storia, *i premi dell'interpretazione vanno alla Kluge ed a Werner. All'Isola di San Giorgio, Bresson riceve il primo dei premi non ufficiali. Gli aggiungerà quelli di « Cinema Nuovo », di « Cineforum » e dell'OCIC. Pontecorvo raccoglie quelli della città di Venezia, di Imola e della FIPRESCI; Kluge il « Buñuel » assegnato dai critici spagnoli, l'OCIC (ex aequo) e quelli della FICC, di « Cinema 60 » e di « TVC ». Il premio CIDALC va a* Buster Keaton Drives Again, *intelligente e prezioso réportage del canadese Spotton, girato durante la lavorazione dell'ultimo film keatoniano. La testimonianza affettuosa è accolta in Sala Grande nel pomeriggio con applausi convinti. Ci si prepara per il finale, che è a sorpresa, a giudicare dai dissensi che provoca: Leone d'oro a Pontecorvo, premi speciali a Kluge e Rooks, coppe Volpi a Perrin e a Natalia Arinbasarova. Prima di* La prise du pouvoir par Louis XIV, *il rosselliniano fuori concorso che chiude con ferma dignità la 27ª Mostra, contrastata assegnazione dei premi, abilmente sostenuta dalla volontà del presidente della Giuria,*

Giorgio Bassani, il quale amabilmente regge l'urto di una festevole battaglia e non cede di un tono nella dizione del verbale. Ormai si tirano le somme, ma prima c'è ancora da superare l'imbuto dell'incolonnamento che porta ai giardini dell'Excelsior per il ricevimento dell'arrivederci '67. Tra un fuoco d'artifizio ed una girandola si scopre che qualcuno, nel pomeriggio, è riuscito a trovare un buco nell'attenzione per l'anteprima di The White Bus *di Lidsay Anderson, un episodio di un trittico che troverà riuniti i grandi del « free cinema ». Le ultime note estive di « Nessuno mi può giudicare » valgono di relax, di monito e di buona notte.*

BERT.

Una Mostra "giovane" fra storia e *beats*

di MARIO VERDONE

Non c'è da scandalizzarsi se ancora una volta l'Italia vince il « Leone d'oro » alla Mostra di Venezia. In primo luogo, la sua selezione era di gran lunga la più seria, la più severamente impegnata, nel quadro di una rassegna complessivamente viva e di sostanza, quasi per intero rappresentata da registi giovani. Inoltre, la giuria era composta dai più bei nomi della intelligenza cinematografica internazionale. L'unico italiano, Giorgio Bassani, ha sostenuto quel *Au hazard, Balthazar* che non ha trovato unanimità di consensi presso gli altri commissari. Quindi *La battaglia di Algeri* di Gillo Pontecorvo rimane, col suo valore intrinseco, e nel quadro delle scelte dei giudici, con le carte perfettamente in regola per aggiudicarsi il massimo premio.

Tra i quattordici film in concorso ve n'erano altri che meritavano di figurare nel verdetto finale: *Pervij ucitel* (t.l.: Il primo maestro) di Andrej Mikhalkov-Končalovskij, *Un uomo a metà* di Vittorio De Seta, *Abschied von Gestern* di Alexander Kluge. Se non sempre le distinzioni ad essi attribuite possono sembrare appropriate, rimane il fatto che si trattava di opere di sicuro merito. Il dissenso che si può avere con qualche motivazione (cui aggiungeremmo quella di *Chappaqua*) non infirma il verdetto che è uno dei più equilibrati usciti da Venezia.

Rimane a parte il caso di *Au hazard, Balthazar*. Poteva guadagnare il Leone d'oro l'ultima opera di Bresson? Indubbiamente sì, e ciò sarebbe avvenuto se nella giuria vi fossero state personalità più sensibili ai valori collaudati che a quelli di avanguardia. Ma non riusciamo a immaginare gli Anderson e Ivens battersi per un linguaggio — come quello di Bresson — che ormai non presenta possibilità di sviluppo: tutto conchiuso, rigoroso, conosciuto. E Bres-

son — nel vivo di una rassegna di giovani, piena di vitalità, di ricerche, di aderenza all'attualità — è stato sacrificato.

Comédie di M. Karmitz, J. Ravel, J. M. Serreau (Francia).

La rassegna ha avuto inizio con *Comédie* di Samuel Beckett, fotografata da Pierre Lhomme — e qui sono proprio la fotografia e la luministica che contribuiscono a dare particolare fisonomia al film. La responsabilità della realizzazione risulta di tre autori: Marin Karmitz, Jean Ravel, Jean Marie Serreau, con la collaborazione dello stesso Beckett. Forse sono troppi per un'opera che non giunge originale sullo schermo, dacché il testo di Beckett fu messo in scena da Jean Marie Serreau per la prima volta a Parigi il 4 giugno 1964, al Théatre du Pavillon de Marsay.

La « lettura » del testo beckettiano comincia su uno sfondo nero dove appaiono, dopo i titoli, tre teste che sembrano spuntare da anfore: quasi tre capocchie di spillo che sovrastano tre ombre grigie, tre spettri. Esseri immobili, immersi nel limbo, senza tempo, si fanno strappare da un fascio di luce che li illumina, ora debole, ora violento, la confessione della loro vita. Pronunciano brevi battute una dopo l'altra, a scatti, a sussulti, a tiritere tutte emesse su uno stesso registro. I volti, nel progredire della proiezione, si illuminano di lampi, si avvicinano un poco, fino al primo piano: e nel volgere alla fine dell'atto beckettiano tornano indietro, fino a ridiventare capocchie di spillo, fino quasi a sparire.

Non si può parlare di discorso cinematografico autonomo: c'è solo una mediazione, un supporto, una successione di effetti registici e luministici al servizio del testo teatrale di Beckett, che contempla tre personaggi, F 1 (Femme n. 1), F 2 (Femme n. 2), H (Homme). È un « triangolo », ma quanto distante dalla commedia borghese! Visto con lenti decoloranti, quasi tuffato in una vasca di cloro, perché presto della operazione-confessione non resti che sabbia. Lasciamo al « catalogo » — sempre così denso e puntuale nella nuova presentazione datagli da Chiarini, e assolutamente degna della Biennale — il compito di raccontare la trama: « Ecco l'uomo tra le due donne che ha amato, e che lo hanno amato, gelose l'una dell'altra. Ha cercato di renderle ugualmente felici e non ha sognato che la pace di questo triangolo familiare. Ma una delle due copriva di ingiurie l'altra e minacciava di ucciderla ... Che cosa sono diventate, nelle giare? Non hanno più che una voce, un volto, la moglie, il marito, l'amante, uno accanto all'altro, senza potersi guardare e forse senza potersi capire, parlando senza parlarsi, autori anonimi di una commedia che eternamente e universalmente si ripete ... Si

dicono le parole di ogni giorno, che tutti hanno detto o si diranno: nulla e nessuno cambia. E nulla si può fare se non aspettare che tutto ciò finisca, che la luce si spenga, che l'amore e la vita oscillino nel nulla, come se nulla fosse mai esistito ». E qui si torna al senso stesso — spietato, derisorio, processuale — di tutta l'opera di Beckett.

La illuminazione assume in questa *Comédie* un ruolo particolare, finisce per avere rapporti segreti con la parola. Ecco perché Jean Paulhan ha così commentato il film: « Si dice volentieri che il film tradisce il romanzo o la " piéce " teatrale da cui è stato tratto. Ma io penso che il " tradimento " di Becket » (che Paulhan attribuisce per intiero a Marin Karmitz) « abbia un senso più profondo; è un tradimento nel modo in cui un gesto involontario e un aggrottamento improvviso della fronte può tradire il nostro pensiero segreto. Si tratta qui di un segreto che tocca i legami nascosti della parola e della luce ».

Nella stessa serata di *Comédie* è stato proiettato *The Wild Angels*. Sulla opportunità della presentazione di *Comédie* al Palazzo del Cinema non ci dovrebbero essere dubbi. Film come questi non si sa in quale altra pubblica sala troverebbero meglio il loro posto. Neppure Beckett, oggi, può affrontare agevolmente qualsiasi pubblico, in qualunque teatro. Ma lo stesso non si può dire di *The Wild Angels* che non è, per suo valore, un film per un pubblico eccezionale, e per quello comune non ci sembra che valga la pena di una segnalazione, proprio sullo schermo-vetrina del Palazzo del Cinema. Gli si è fatto onore eccessivo a selezionarlo per una Mostra d'Arte.

The Wild Angels di R. Corman (U.S.A.).

The Wild Angels c'è apparso come l'unico nostro serio motivo di dissenso con i selezionatori. È un film di terza categoria, che avrà esercitato qualche attrazione per le origini « indipendenti » della produzione, perché ha irritato, in America, i benpensanti, e perché il ricorso dei suoi giovanotti « selvaggi » — noti al cinema per il film di Negulesco, ieri, e per « reportages » tipo *America paese di Dio*, oggi — alla simbologia dei nazisti, ha sempre un motivo polemico che può esercitare qualche presa. Ma il realizzatore non è da prendere in troppa considerazione. Si compiace di effettacci da mestierante, ha l'aria di voler comprendere, e accettare, dei giovani che non rispettano niente, che si lanciano come mentecatti per le strade asfaltate a cavallo delle proprie motociclette, che non fanno che danno (non è nel loro programma quel *bohémien* vivere in beatitudine dei « beatniks » che in fondo ha diritto di cittadinanza in qualunque

parte del mondo) e che son pronti a reagire alla condanna della gente di buon senso con questa pretesa stupefacente: ma perché « non ci lasciano in pace? ».

La polizia li tiene d'occhio ma pare impotente a domarli. Muore uno di loro ed esigono, per i funerali, un rituale da chiesa, non senza però legare come un pacco il povero pastore, inerme e gentile, cui distruggono il tempio. « Ma perché non ci lasciano in pace? ». La polizia finalmente decide di intervenire. Le sirene ululano da lontano ma i poliziotti non arrivano mai.

No, per concludere, si vorrebbe al cinema molto più Beckett e meno Corman.

Les Créatures di A. Varda (Francia).

Con *Les Créatures* di Agnes Varda cominciano a venire alla ribalta i registi della « nouvelle vague ». La Mostra ha permesso un bilancio della giovane regìa francese abbastanza ampio. Sono presenti Truffaut, Varda, Vadim. Bresson è l'unico regista, con Rossellini, a cui ancora credono i cineasti francesi della nuova generazione, per i quali è pressoché distrutto il mito René Clair.

E Godard, con Rossellini, è presente con ben tre film fuori competizione: *Le petit soldat*, *Les carabiniers*, *Bande à part*. Nelle Mostre precedenti era stata la volta di Resnais, Malle, Franju. Sì, una valutazione delle forze registiche francesi attuali è possibile. E, tirate le somme, i conti non tornano. Il fatto è che la « nouvelle vague » aveva sfondato con la sua « fantasia della camera ». *Les quatre cent coups* (I 400 colpi), *A bout de souffle* (Fino all'ultimo respiro), *Ascenseur pour l'échafaud* (Ascensore per il patibolo), *La tête contre le mur* (La fossa dei dannati), *Les cousins* (I cugini), i documentari di Resnais: si era veramente avuta la impressione di un cinema nuovo, ed anche certuni dei film venuti dopo, specie di Godard, confermavano questo giudizio. Ma i registi n.v. si erano inesplicatamente allontanati dalla cronaca e dalla problematica dei giovani (« un cinema audace di giovani sui giovani », ci era accaduto di definirlo) per abbandonarsi, prima, alla fantasia (*Jules et Jim* [Jules e Jim], *Zazie dans le métro* [Zazie nel métro], *Une femme est une femme* [La donna è donna], *L'année dernière à Marienbad* [L'anno scorso a Marienbad]) poi alla fantascienza quasi per una rimeditazione della *Macchina ammazzacattivi*: ed è su questo terreno, propizio all'evasione, che parte di essi hanno capitolato, mentre altri mostravano di volersi abbandonare sempre più sovente al poliziesco o al film di azione (*Tirez sur le pianiste* [Non tirate al

pianista], *Bande à part*, *Viva Maria!*, *Pleins feux sur les assassins* [Piena luce sull'assassino], *Landru*).

La fantascienza è oggi il nuovo approdo della inquieta, insicura navicella nouvel-vaguista: e vi accostano, girando un po' a vuoto, Truffaut con *Fahrenheit 451*, Godard con *Alphaville* (Agente Lemmy Caution: missione Alphaville), la Varda con *Les Créatures*, dove l'influenza della *Macchina ammazzacattivi* potrebbe essere meglio evidente.

Agnès Varda è l'autrice, un po' sopravalutata, di documentari come *O saisons o châteaux*, e *Du coté de la côte*, che, pur se brillanti, non si possono definire capolavori. Il suo film più convincente è *Cléo de 5 à 7* (Cleo dalle 5 alle 7), che non manca di intuizioni, costituenti la miglior dote della regista. Ma si direbbe che la sua vitalità inventiva è fondata su qualità che non coincidono con la coerenza. Ciascuno dei suoi film è completamente diverso dal precedente. Non c'è una linea stilistica stabile. Anche le firme potrebbero essere diverse. La Varda ha trovato grandi estimatori nei registi e critici suoi compatrioti. Si attribuiscono giudizi di grande apprezzamento per l'autrice da parte ora dell'uno ora dell'altro *metteur-en-scène* della sua generazione. Ma si ha anche l'impressione che sia tutto uno scambio di cortesie, un puntellarsi l'un con l'altro, con la complicità, sempre pronta a sfasciarsi, a rinnegarsi, di tutte le consorterie e frammassonerie cinematografiche.

La Varda ha certamente acquistato prestigio da una sorta di snobismo intellettuale che la contraddistingue. Ma nelle *Créatures*, pur muovendo dallo stesso snobismo, la Varda arriva a narrarci una storia che in fondo è assolutamente mediocre. Protagonista della vicenda è un romanziere non meno mediocre. Qual è il suo dramma? Riempire la pagina bianca. Pensate un po' al Marcello di *Otto e mezzo* che non riusciva a comporre il suo film. La crisi dello scrittore non è sorretta dall'invenzione dell'immagine come nel film di Fellini. Ricorre a un apparecchio fantascientifico che deve costruire con i fatti le creature del romanzo che Piccoli scrive per una mediocre collana poliziesca. Un apparecchio tele-fanta-scacchistico fa apparire e sparire ora l'uno e ora l'altro, secondo il capriccio di un inventore malefico, con una trovatina che in fondo è tutt'altro che sensazionale. Siamo nella fase *Pierrot le fou* della *nouvelle vague*, attraverso il miraggio tutto sommato irrangiungibile, con mezzi simili, di un *Otto e mezzo*, di cui *Les Créatures* non riesce ad essere più di una pallida caricatura. A svantaggio delle *Créatures* sono personaggi

visivamente spiacevoli o esangui, mediocri, trovate cromatiche esili come il rosa impiegato per il bene, nella macchina fantascientifica, e il rosso per il male. Ma quella che è più discordante è la coincidenza finale del parto fisiologico della moglie di Piccoli con quello letterario dello scrittore: la coincidenza o è sfuggita a chi ha scritto il soggetto, e allora provoca riserve il maldestro espediente drammaturgico; o è voluta, e allora fa allegare i denti.

No, non ci sembra che siano le operine, sempre incoerenti rispetto alle precedenti, della Varda, a rappresentare il nuovo cinema, come non lo sono quelle di Godard, quali *Alphaville* e *Pierrot le fou* (Il bandito delle 11).

Altro che cinema « prima di Godard » e « dopo Godard »: non arriviamo a sentenze di tanto impegno, menomando una considerazione che, in certi limiti, taluni film della Varda, come di Godard, legittimamente meritano, e primi fra tutti *Cléo* e *A bout de souffle.*

La busca **di A. Fons (Spagna).**

Sarebbe ingeneroso disconoscere che *La busca* di Angelino Fons rappresenta qualcosa, nella direzione migliore, del cinema spagnolo di oggi. Anzitutto significa un desiderio di genuinità, di antipittoresco nel senso di rigetto di ogni folklorismo inutile. V'è anche una baluginante sensibilità, anche se tuttora marginale, per i problemi sociali: la quale non riesce ancora a diventare critica, e le ragioni sono, per un giovane regista debuttante, abbastanza chiare: si ricordi che neppure l'ultimo Bardem, quello di *Nunca pasa nada,* si consente approfondimenti di critica sociale. Sono quindi da rilevare taluni meriti di impianto — nello stesso breve prologo documentario —, un desiderio scoperto di voler dire di più, il giusto ricorso ad uno degli scrittori più significativi della Spagna di questo secolo, Pio Baroja, il cui romanzo ha ispirato il lavoro. Ma rilevate queste circostanze, che vanno dovutamente apprezzate, non si può negare che il film rimane modesto. Il regista non sente la scarsa sincerità di figure che riescono, nel film, del tutto convenzionali: quei giovanotti che giuocano ai guappi, sempre col coltello in mano, fanno un po' ridere; quelle donne che si presentano quali meretrici sono un po' come le giovanissime allieve di una scuola di recitazione che affrontano realistiche parti di donnacce. Il protagonista dovrebbe essere un sano giovanotto che viene dalla campagna per trovare una occupazione nella grande città. Invece è il più fragile, e pagherà il prezzo della sua debolezza finendo in carcere dopo avere involontariamente colpito il suo provocatore, lo Strabico. Manuel, il giovane diciassettenne impersonato da Jacques Perrin, è debole, incerto,

vittima: ma una vittima di vetro trasparente, come in *Cronaca familiare*, non virile tipo *Momento della verità*. Si ricorre a lui come a un « cliché ». Il valore del film non è nella interpretazione del protagonista, come parrebbe indicare l'assegnazione al Perrin della Coppa Volpi (però « ex aequo » con *Uomo a metà*) né tanto meno in quella dei suoi compagni di « cast »; ma piuttosto nel sapore realistico che ha in genere la cornice dove il dramma è ambientato; e che è vista con sapore genuino: ad esempio nella pensione dove il giovane inurbato ha una delle prime tappe del suo travagliato noviziato.

La battaglia di Algeri di G Pontecorvo (Italia).

I due film più moderni della Mostra, al passo con le problematiche civili e individuali della nostra epoca, così come inseriti nelle odierne ricerche di comunicazione sociale o linguistiche, senza con ciò indulgere al formalismo, ci sono apparsi gli italiani *La battaglia di Algeri* di Gillo Pontecorvo e *Un uomo a metà* di Vittorio De Seta. Non si può dire che De Seta abbia avuto buona stampa durante la Mostra, al di fuori di un riconosciuto pregio di forme, fino alla calligrafia, che suonava più come rifiuto che come consenso. Credo di essere stato l'unico a proporlo, nel referendum (che non vuole essere che sperimentale) dell'« Avanti », per il Leone d'oro ex aequo colla *Battaglia di Algeri*. Naturalmente i due film italiani, che consideriamo di gran lunga i migliori della selezione, non sono da poter essere messi pacificamente a confronto: modernissimi entrambi, nell'uno — *La battaglia di Algeri* — hai il film documentato che prende le mosse dal documentario senza essere documentario. (Cioè, essendo tutto ricostruito, saggio storico, non potrà essere mai documentario in senso cinematografico, che implica una ripresa della realtà in atto). È opera il più possibile « oggettiva », sulla traccia della storia ispiratrice e testimone. I precedenti non mancano: e bisogna fare i nomi di *Salvatore Giuliano* e di *Mani sulla città* meglio di, come ha fatto qualcuno, *Le quattro giornate di Napoli* e *Il giorno più lungo*.

Nell'impercettibile artificio della messa in scena, così filtrata nell'immagine da sparire fino a far credere (ma così non è) che l'opera contenga brani di repertorio con cineattualità dell'epoca, sentiamo che il regista è riuscito a « fare storia » — con una obiettività che non risparmia errori ed orrori dell'una o dell'altra parte in causa, il popolo algerino e le forze armate francesi — in una concezione cinematografica che fu tutta italiana e neorealistica. Non diremo con ciò che il film di Pontecorvo appartenga al neorealismo. Si è tutti d'accordo che il neorealismo è una stagione conclusa, legata alla

realtà, a un'epoca. Ma c'è una eredità del neorealismo che è tuttora pienamente operante. Un'aspirazione al documentario, come avvenne in *Roma città aperta*, per fare posto al film documentato. E questa è in realtà la definizione più esatta dell'opera, erede del neorealismo e quindi fedele alla migliore tradizione di ieri; capace di fare storia e di trasmetterla commentando, registrando, insegnando: e questa — in coincidenza con la più recente posizione di Rossellini — è la indicazione di una possibile strada di domani.

La « battaglia » che ebbe per teatro le strade di Algeri e la Casbah, per eserciti il popolo algerino e i paracadutisti francesi, per capi alcuni patrioti (fra cui Saadi Yacef che da protagonista della guerriglia è diventato coproduttore del film, in rappresentanza della Casbah Film di Algeri, nonché interprete di se stesso) e certi alti ufficiali *de métier* (si ricordi il libro di De Gaulle: « Vers l'armée de métier ») il cui comportamento si riflette in un efficacissimo colonnello Mathieu impersonato da un attore della provincia francese, Jean Martin, è riuscita in un quadro obiettivo che ha la sua maggiore forza di convincimento proprio nella sua tremenda sincerità. Un lavoro preparatorio di due anni, attraverso fotografie, documenti, testimonianze, ha consentito all'estensore del soggetto Franco Solinas, ed al regista, di stendere un racconto che è al tempo stesso ordito di riferimenti reali e ricreato con originalità cinematografica ed efficacia spettacolare. Interpreti sono gli algerini, gli uomini presi dalla strada: il contadino Brahim Haggiag è il partigiano Ali La Pointe, eroe della Casbah. Somigliantissimo al personaggio rappresentato — così affermano — diventa in questa occasione anche persuasivo attore, e con lui sono anche alcune fanciulle algerine, promosse attrici dopo non poche difficoltà connesse con la tradizionale concezione della donna nei paesi arabi. Sono elementi, anche questi, che, non marginalmente, mostrano quanto vi sia di cambiato nel giovane paese: non più colonia, ma sovrano.

Un uomo a metà di V. De Seta (Italia).

Ci sia consentito ora, interrompendo l'ordine cronologico seguìto nel riferire delle proiezioni al Palazzo del Cinema, tornare a *Un uomo a metà* di De Seta (in programma l'ottavo giorno, dietro *Au hazard, Balthazar*) messo accanto e a confronto con *La battaglia di Algeri*. Come quello è film *oggettivo*, questo è *soggettivo*; come quello saggio storico di un evento civile, questo quadro psicanalitico di una situazione personale che, nel volto della nostra epoca, acquista un significato che va al di là dell'esperienza del solo individuo. L'immagine segue la visione del protagonista, il cui tormento

psichico pare a momenti identificarsi con quello spirituale dell'autore. Il regista costruisce la sua lingua adattandola all'idea. Mettendo nel dovuto riguardo il problema linguistico non si vuole far torto all'autore, minimizzando la singolarità e originalità del contenuto. Questo c'è denso e vivo, sofferto specchio del tormento di uno come di molti, forse innumerevoli individui del nostro tempo.

Un uomo a metà non è avvenimento da mettere soltanto in risalto nel quadro della Mostra, ma nel panorama stesso della produzione dell'annata. Un avvenimento che potrebbe porlo sul piano di *Posto delle fragole* e di *L'année dernière a Marienbad*, di *Muriel* e di *Otto e mezzo.* Ma non sempre la critica è disposta, subito, a riconoscere il valore di *Marienbad* o di *Muriel.* Altrettanto è avvenuto per *Un uomo a metà.* In Mostre precedenti, peraltro, fu disconosciuto il valore di *Francesco giullare di Dio*, de *La terra trema*, dello stesso *Marienbad*, per quanto vincitore a maggioranza del « Leone d'oro ». In ciò non è da vedere che un atteggiamento di evasione, e di difesa, del pubblico: che esita sempre, e reagisce, di fronte alle opere che rompono gli schemi prestabiliti.

Il film è la storia della sofferta ricerca di Michele per capire se stesso, i suoi familiari, il suo male. Nevrotico, spia la felicità degli altri, incapace di raggiungere la propria. Fantasie dell'io, lembi della memoria, forza istintiva di salvarsi e di sopravvivere, di rimontare la china del male: il film è testimone di questa lotta tutta interiore. Michele rivede la madre incomprensiva, l'amica che si prende giuoco di lui, il fratello sano e volitivo che lo sopravanza in tutto, poi, proprio per la sua stessa esuberanza, muore in un incidente motociclistico quasi banale. La ricerca lenta, incerta, angosciosa, di Michele, chiarisce il passato, restituisce forza per affrontare il futuro, per ricostruire una personalità ferita, mutilata; fino a guarire, fino a identificare. « Comprendere e accettare — questo è il senso, questo il significato »: in un senso della vita che è logico, razionale, gnoseologico; e allo stesso tempo cristiano.

Come non può non appartenere questo nevrotico Michele, scrittore, alla umanità di questa seconda metà del secolo? Il suo sforzo di realizzarsi, la sua pazzia, pur nelle peculiari caratteristiche del personaggio, potrebbero interessare Jack Kerouac. « Gli unici che contano per me — dice Sal Paradise, il narratore di " On the Road " — sono i pazzi, pazzi di vivere, di parlare, di essere salvati, avidi di tutto nello stesso momento, che bruciano, bruciano, bruciano ... ». Michele, pazzo di pensare e di vedere, è soltanto meno

« su di giri », che è la condizione ideale degli eroi di Kerouac, dei *beats*. Ma nei suoi ideali sono intelligenza e conoscenza, cultura e vittoria dello spirito.

Nella visione soggettiva i dettagli predominano. La esagerazione, quasi, dello sguardo — e del pensiero — per identificare e per capire. La camera si posa sulla parte per il tutto: la preminenza del particolare s'impone, ma solo per dare l'intero. V'è un frequente impiego della sfocatura, ma anch'esso diventa significato, risulta espressione.

Chappaqua di C. Rooks (U.S.A.).

Un altro film soggettivo, nella Mostra, è *Chappaqua* di Conrad Rooks. Anche qui le immagini — nella tematica tipica degli artisti del Greenwich Village — sono studio di un uomo, un tossicomane che viene curato per essere restituito alla normalità, ed al tempo stesso specchio linguistico e « test » psicologico della mentalità dell'autore. Mentre in *Un uomo a metà* erano calcolate, dominate, scientificamente attendibili sul piano della psicanalisi (il parere di alcuni specialisti, in un pubblico dibattito, è il film di De Seta non dà un quadro analitico dilettantesco, ma responsabile e preciso, e la dedica del film a Enzo Bernhard (1) è già una garanzia di serietà in questo senso), in *Chappaqua* sono amplificate in una concezione un po' fantasiosa, megalomane, esibizionistica, *beat*. A chi ha conosciuto direttamente il Rooks, con i suoi capelli lunghi, il cappello da *cow-boy*, le sue dichiarazioni aggressive (« I am a poet »: Io sono un poeta), la componente esibizionistica appare subito in prima linea nel suo quadro umano. È la forma stessa del film, con le immagini solarizzate, i viraggi, le sovrimpressioni, a denunciarlo per un esibizionista, bizzarro come la prosa di certi « beats »: Jack Green, per esempio, Diane Di Prima, Allen Ginsberg (2).

Il giuoco visuale è così spinto che si può restare incerti se si tratti delle possibilità autentiche di un poeta della camera o se siano invece gli scarti di alto amatorismo di un concorso cineclubistico del genere Montecatini. Davanti a *Chappaqua* (che è il nome di una città indiana famigerata nel traffico degli stupefacenti) la giuria ha ritenuto di trovarsi di fronte a una operina di qualche rispetto, degna di encomio per le qualità di ricerca espressiva. Il lusso cromografico e fonico della pellicola; la presenza di un Jean-Louis Barrault (nell'anno dei « Paravents » di Genet ha voluto essere solidale an-

(1) Enzo Bernhard è morto nel 1965. Vedi: MICHEL DAVID: *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Boringhieri, Milano, 1966.

(2) Si veda l'antologia: *I Beats* di SEYMOUR KRIM, Lerici, Milano, 1966.

che con Rooks) nella parte del dottor Benoit, direttore di una clinica francese dove il giovane tossicomane statunitense viene curato (ma sarebbe arduo dire se esce veramente guarito); la segnalazione del verdetto: sono elementi che possono tenere in sospeso il giudizio su *Chappaqua*. Vocazione improvvisamente scoperta di un cineasta o capriccio (l'ultimo, dopo la motocicletta, lo stupefacente, l'alcol, il buddismo) del figlio di un creso che per la sua opera prima tutta caleidoscopio ha speso 230 milioni? Per ora non crediamo che in Conrad Rooks si vada più in là del capriccio di un miliardario, dell'esibizionismo di un ex ragazzo difficile, non si sa fino a che punto normalizzato.

Nattlek (Giochi di notte) di M. Zetterling (Svezia).

Le dissacrazioni di cui il cinema è stato capace in questi ultimi anni non potevano non toccare, ora, anche la maternità, o meglio il « mammismo », che potrebbe esserne la degenerazione. Il compito audace se lo è assunto Mai Zetterling nel film svedese *Nattlek* (Giochi di notte), e non ha badato ai mezzi pur di raggiungere il proprio scopo: ha ridotto il parto a « show », ad « happening » per una « soirée » di « snobs » decaduti; ha costretto un ragazzo a fare il « voyeur » (la sua sorte può ricordare un poco quella di Michele in *Uu uomo a metà*) e gli ha dato una madre, Irene, che lo vuole non opprimere, bensì « liberare » dalle ossessioni del sesso, ammettendolo ad osservare, parlandogliene, forse ignorando le capacità di resistenza all'urto e di reazione del malcapitato figliolo; tanto che il ragazzo privo di difese finisce, nel lettino in cui ascolta le lezioni della madre, per masturbarsi in sua presenza, come denunciano i movimenti delle coperte. A questo punto si ha un voltafaccia sorprendente della madre: e il ragazzo viene rimproverato. Ora, senza voler trovare ad ogni costo una logica nell'ordito del film in argomento, o di qualsiasi altro come questo, è evidente che il gesto del ragazzo non è che una conseguenza degli atteggiamenti e degli ammaestramenti materni. Gli svedesi dicono: « voi italiani esagerate con i tabù del sesso ». E qui ci mettono in difficoltà: davanti a loro rischiamo di diventare provinciali, imbarazzati, abbiamo quasi vergogna di noi stessi. Poi li sentiamo registrare con preoccupazione, nella loro vita, certo comportamento della loro gioventù: come di quei casi, finiti davanti al giudice, di neo-genitori involontari che hanno vincoli di sangue (fratello e sorella, ad esempio). Davanti a simili inconvenienti perché non potrebbero avanzare a se stessi questa domanda legittima: « non saranno un po' troppo arditi, forse sbagliati, taluni nostri metodi nella educazione dei figli? » A que-

sta domanda essi potrebbero aggiungerne altre: « La nostra raggiunta liberazione del sesso attesta una felicità posseduta o una infelicità? La nostra sicurezza nell'impostare i problemi sessuali e familiari corrisponde a una reale maturità della famiglia svedese? Desidereremmo che tutte le famiglie svedesi fossero così " liberate " fino a diventare inesistenti? ».

Sono questi, soltanto elementi di discussione che intendiamo offrire al lettore: non pretendiamo essere noi i depositari della verità; vogliamo parlare di queste cose proprio perché non siamo né « provinciali » né « imbarazzati »; ma parlarne per sceverarne l'autentico meglio, non per ostentare l'assoluto peggio; per tentare di imboccare la via giusta, alla luce del sole, non per brancolare nel buio.

Quanto alle caratteristiche espressive del film, diremo che è realizzato con estrema sorvegliatezza formale. Ha scene ordinate con molta maestrìa, degne di un regista veterano. Il film può risultare spesso calligrafico, per la eccessiva cura compositiva. C'è una retorica anche della decorazione a freddo, della ricercatezza neo-barocca, dello studiato effetto drammatico.

Il film, a nostro avviso, avrebbe raggiunto ugualmente la sua efficacia di comunicazione e di espressione anche con la rinuncia a qualche scena, e specialmente a quella della masturbazione, che non ci sembra assolutamente indispensabile. Il suo anti-mammismo, se preso nel significato che gli aveva dato Sartre in un lontano numero sull'America di « Temps modernes », può anche assumere un giusto senso. È certo che la madre non deve sopraffare il ragazzo, non deve farne un « uomo a metà », non deve esserne causa di futura infelicità. Deve, bensì, aiutarlo a conquistare la sua indipendenza, non soffocarlo col suo amplesso, con un amore che non è che controproducente, deleterio, imprigionante. Questa critica alla società, nel più « osé » neo-illuminismo contemporaneo, non può non avere aspetti seri e costruttivi; ma non va diminuita, limitata da una polemica d'altro genere che può assumere toni pretestuosi e insinceri; che indulge, per troppo spregio del pregiudizio, per troppa tolleranza, ad un'altra forma di intolleranza, concernente i sentimenti, l'equilibrio, la lenta maturazione d'idee del prossimo. Non è lecito infierire sul « mammismo » fino a travisare casa, famiglia, rapporti tra i membri del nucleo familiare: per cui può anche diventare giusto, a un certo punto, che tutta la casa salti in aria, come alla fine risulta nella simbologia stessa del film, che allude sia al mondo di

Irene, che, più generalmente, a tutta la società corrotta e parassitaria cui essa ha appartenuto. La Zetterling, arrivando a tutti gli estremi, finisce per farci considerare *Giochi di notte* per quello che non dovrebbe essere: dalla discussione aperta, senza ipocrisie, si finisce per arrivare all'esibizionismo, all'orgia incontrollata e alla patologia. Non si combattono, così, i pregiudizi, che sono idee ossessionanti, con altre idee che sembrano nascere da una ossessione contraria e dalla valutazione partigiana di ciò che appartiene al sesso. La scena cui più sopra abbiamo riferito potrà sembrare, agli occhi di taluno, anche indispensabile per il significato del film (come una analoga del *Silenzio*). Inserita in un contesto che insiste con abuso sugli stessi temi finisce per essere la dimostrazione più palese dell'eccesso cui l'autore è arrivato, sulla via che gli preme di più: non quella della polemica, ma in realtà di un erotismo che non diventa « obbiettivo », ma « motore ».

Au harard, Balthazar di R. Bresson (Francia).

Au hazard, Balthazar costituisce un altro esempio di rigore concettuale e stilistico del regista del *Journal d'un curé de campagne* (Il diario di un parroco di campagna). Bresson vuole mostrarci (attraverso le tribolazioni di un asino — si direbbe, attraverso il « diario di un asino di campagna » — le tribolazioni stesse dell'uomo. Dopo un inizio che gli consente una levata d'« humour » (nell'interrompere un brano di musica classica con un raglio), ci presenta Balthazar libero nei prati, pressoché partecipante ai giuochi dei ragazzi — si assiste quasi alla cerimonia del suo « battesimo » che conferma, in Balthazar, la allegoria stessa dell'uomo —; poi comincia il « tormento » del lavoro, la « schiavitù » del lavoro, con le cattiverie dei padroni, le loro malvagità, le loro volgarità, i dispetti dei teppisti, il bene disinteressato di una padroncina, Marie, che ha nell'animo qualche gentilezza, anche se sarà preda di un giovane e malvagio *teddy-boy.*

L'asino simboleggia la vittima, il *sacrificato* (« È un Santo! » — esclama la madre di Marie). Ognuno dei suoi padroni incarna a sua volta un vizio dell'umanità. Per ciascuno di essi Balthazar dovrà essere oggetto di scherno e atroce vittima. La sua morte, con un carico d'oro, è il peccato, la maledizione stessa dell'uomo.

Balthazar non parla. Soffre e niente più. Ma il suo occhio appare quello dell'eterno. Dei suoi aguzzini Balthazar deve pur pensare qualcosa: e la sua presenza, il suo sguardo, la sua docilità, assumono anche la consapevolezza del giudice.

V'è nel film una carica di umanità e di pietà che lo eleva al di

sopra dei sentimenti comuni. È l'opera di un maestro, ed è ben per questo che gli manca la novità, la provocazione, il sangue impetuoso delle opere giovani. Vi si apprezza una saggezza e una nobiltà antiquaria che *La battaglia di Algeri* sopravanza coi suoi vivi e incandescenti ideali e *Un uomo a metà* con la sua tensione di autore che non ha ancora l'esperienza di Bresson e non sa forse filosofeggiare come lui: ma è dentro fino al collo nella fenomenologia del mondo, non contemplata, ma patita; e la sua sofferenza non è memoria, non è meditazione, ma vita.

Abschied von Gestern di A. Kluge (Germania occ.).

La *Abschied von Gestern* di Alexander Kluge — regista alla sua « opera prima » e uno dei fondatori del Kuratorium Junge Deutsche Film — è una « ragazza senza storia » perché sbandata, sempre in fuga perché perseguitata o inseguita dalla polizia, o incapace di inserirsi nella società, dissociata con tendenze opposte alla propria volontà, adattabile e al tempo stesso ribelle. È piccola ladra, mentitrice per salvarsi e per abitudine, ma tutto sul piano della difesa personale. Ebrea, non può finire gli studi. Figlia di capitalisti, si trova in difficoltà anche vivendo, nel dopoguerra, nella Germania est. Passata in quella occidentale, dove non paga i conti d'albergo e ruba un vestito, finisce davanti a un tribunale, sempre fallendo, sempre imbroccando strade sbagliate: al termine non c'è che la prigione dove riacquistare la pace, dove avere un tetto, dove partorire, giacché le sue avventure di sbandata l'hanno portata anche a questo.

È una storia squallida, dunque, plumbea, che ha la sua scena nelle case d'affitto, nel cimitero e nella prigione. V'è impostata una critica di cui fa le spese non il personaggio Alexandra, ma la società d'oggi, che « non sa usare le buone qualità degli individui ». La sua « non-storia » è il simbolo stesso di una comunità disunita, di tre patrie che non sono ancora una e dove è difficile trovare l'orientamento giusto.

In un impianto che è brechtiano, Kluge sa far riflettere i suoi compatrioti proprio indicando loro l'oscurità di un passato che è ancora legato al presente. L'opera « aperta », che ha in sé ampie possibilità di significazione, lascia il passo alla speranza anche se — brechtianamente — la sua eroina è « bastonata ». Dopo l'accensione dell'espressionismo e della « Neue Sachlichkeit » — cui l'oggettività di *Abschied von Gestern* sembra meglio collegata —, dopo l'oscurantismo hitleriano, dopo l'« anno zero » del cinema tedesco, la presenza di un Kluge, scrittore e cineasta, già assistente di Fritz

Lang, con la sua *Abschied von Gestern*, « sperduta di ieri », insieme ai Volker Schlöndorff, Ulrich e Peter Schamoni, Jean Marie Straub, Will Tremper, recentemente rivelatisi nei festival di Cannes, Berlino, Pesaro, costituisce finalmente un avviso: che anche il cinema della Germania occidentale può tornare presto una realtà, non importa se apprendendo la lezione del neorealismo o di Brecht, della *nouvelle vague* o del *cinéma-verité*, dei suoi scrittori più giovani o di Musil.

Pèrvij ucitel (t.l.: Il primo maestro) di A. Mikhalkov-Končalov (U.R.S.S.).

Di *pèrvij ucìtel* (t.l.: Il primo maestro) è protagonista un giovane insegnante dimesso dalla Armata rossa e che ha il compito di portare l'istruzione in una lontana regione sovietica, dove il potere governativo ancora stenta ad arrivare e dove sono ancora i proprietari, i *bai*, a spadroneggiare sulla povera gente, esercitando anche la poligamia.

Con la scuola e intervenendo nella vita dei contadini, il giovane Dyushen — lui stesso poco istruito, armato soltanto di fede — cerca di favorire il progresso. Ma il *bai* che vuole impalmare la fragile Altynay ostacola l'azione del giovane — perdipiù la notizia della morte di Lenin risuscita sopite velleità di rivincita — e Dyushen perde i pochi scolari, e vede incendiata la scuola, mentre Altynay subisce la violenza del *bai* e ne fugge inorridita.

Il maestro sente che senza scuola, senza scolari, con il sacrificio di Altynay che ha preso ad amare, tutta la sua missione non può apparire che fallita. Ma reagisce, alla fine, e riprende il suo lavoro con fiducia incrollata. « Se volete che io mi fermi » dice « uccidetemi ». E prende di mira un altissimo pioppo, vanto di uno di quei vecchi pastori, lo aggredisce con l'ascia. Ne ricaverà il legno per ricostruire il tetto della scuola. Il vecchio contadino volentieri si affianca a lui per aiutarlo.

Il film è tutt'altro che rozzo e al suo sapore di campo non difetta la dolcezza. Le vesti pittoresche, gli occhi a mandorla dei protagonisti, non lo confinano nel mero folklore, e peggio nel folklorismo. Anzi i fatti raccontati, meritevoli di celebrazione, son tali da fargli acquistare valore ed eco più vaste. Potrebbe trattarsi della storia di un maestro delle nostre regioni del sud meno fortunate, impegnato a combattere l'ignoranza, l'analfabetismo, i pregiudizi.

Un nudino della protagonista che si bagna nel torrente dopo essere stata violentata dal *bai* (non c'è stato, nella Mostra, film senza « nudo », e ne ha fatto uso persino Bresson) potrebbe far nascere il sospetto che anche nei film provenienti dall'est si senta la neces-

sità di ricorrere alle furbizie della « nouvelle vague ». Ma qui il bagno ha significato di purificazione: ed è presentato da questo Vadim alla rovescia (la protagonista è diventata sua moglie) con tutt'altra intenzione che di lusingare le propensioni erotiche degli spettatori. La esile Nataša Arinbašarova (Altynay) è un esempio di grazia e di purezza. A questa giovane attrice, che non è ancora una attrice, anche se potrà diventarlo, la giuria ha fatto il regalo di una Coppa Volpi, facendo affiancare il suo nome a quello delle Vivien Leigh, Shirley McLaine, Maria Schell, Jean Simmons, e così via: premio un po' eccessivo, che il film non meritava se non nel quadro di una speciale menzione, di una segnalazione, magari, come « opera prima » matura e compiuta.

Fahrenheit 451 di F. Truffaut (G.B.).

Fahrenheit 451 fa registrare, col marchio di una firma britannica, la ascesa spettacolare, eppure la decadenza vitale, della « nouvelle vague »: che dalla fantasia della camera è giunta alla fantascienza. Con i colori di Mondrian, Truffaut visualizza la storia degli uomini-libro, desunta da uno dei racconti fantascientifici di Ray Bradbury. Il valore del film sta tutto nell'idea dello scrittore, che la versione cinematografica ritiene e trasmette con nitore e fedeltà.

Il titolo indica il grado di calore che incendia la carta e col quale i pompieri distruggono quanti libri vengono scoperti, nello Stato cui appartengono. Ricordo la battuta di un personaggio reazionario, in una commedia: « odio la letteratura, perché diffonde idee sovversive ». Potrebbe offrire un senso anche a questa creazione dell'americano Ray Bradbury, e al film di Truffaut. Alla filosofia del libro del Bradbury può ricongiungersi anche quella del « beat » Seymour Krim: « La condizione dell'artista-pensatore è così poco invidiabile nella nostra società, così singolare ... Il suo destino è di essere schiacciato con l'astuzia e con la brutalità ... Eppure è soltanto rivendicando la personalità che possiamo mutare definizioni del reale già incerte ». In *Fahrenheit 451*, infatti, i libri vengono distrutti perché impediscono la massificazione, perché favoriscono proprio quel deprecato formarsi della personalità, perché ogni dittatura preferisce una esistenza collettiva immobile, tranquillantizzata dal benessere.

Nel « sistema » si forma una opposizione. V'è chi ripara nelle montagne come all'epoca della Resistenza, per frequentare una comunità di uomini-liberi che sono diventati uomini-libro: cioè che imparano a memoria ognuno un testo, e se lo ripetono l'un l'altro, costituendo quindi una biblioteca vivente, intoccabile, che per-

mette la Resistenza. Il pompiere Montag (Oskar Werner) smetterà di incendiare volumi e carte per rifugiarsi anch'esso nella montagna.

Truffaut, proprio perché è stato accurato traduttore, ha portato ben poco di suo in questa storia: è stato diligente ed elegante, sensibile al colore, ma regista-mediatore, più mestierante che inventore. Il libro da cui il film è tratto è brillante, ha significati più profondi di quel che superficialmente non possa apparire. Il pericolo che corrono i libri è il pericolo reale che corre la cultura e che obbliga l'intellettuale a difendersi e a difendere gli altri. Ma non è un film che tocca profondamente, salvo che nella sua idea iniziale, che poi non diventa che iterazione anche attraverso i vari episodi e *gags* (la bibliotecaria al rogo come Giovanna d'Arco, la casa sospetta, dove non è antenna televisiva e che potrebbe essere la tana di una « lettrice », il librino nelle mani del neonato, il dispiacere del capo dei pompieri, simbolo dell'anticultura criminale, nell'incendiare il « Main Kampf »). È soltanto una polemica superficiale, in bella scrittura, e di rimando.

La curèe (La calda preda) di R. Vadim (Francia).

La curée (La calda preda) è un romanzo di Zola che ritrae uno speculatore edile, Alexandre Saccard, e ne prende spunto per risuscitare i grandi scandali politico-finanziari della borghesia francese dell'ottocento. Vadim ha ristretto però tutto il suo interesse a una storia d'amore che coinvolge il figlio dello speculatore, Maxime, e la sua matrigna, Renée. Alexandre si accorge della vera natura dell'intesa nata tra i due e la spezza, impedendo a Renée di evadere perché resterebbe senza patrimonio, e favorendo il fidanzamento di di Maxime con una ragazza ricca, che egli non ama, figlia di un altro grosso speculatore.

La *curée*, cioè i brandelli, gli avanzi di carne che a caccia costituiscono il pasto dei cani, è gettata: i cani non possono che addentarla. E Alexandre, cinico, disonesto, continua a trionfare.

Il romanzo resta soltanto un pretesto. I personaggi, nelle mani dell'abile manipolatore, si trasformano: Maxime, che per Zola era il simbolo effemminato « delle società marce », diventa un qualunque « play-boy »; Renée, protagonista dei tradizionali « strip-teases » di Vadim, rivive vagamente un mito di Fedra che ha acquistato sapore da melodramma, dove Fedra è appena una sposa bambina, e il figliastro ama le avventure e le belle macchine; la casa si carica di lusso ostentato, di colori vistosi, su cui Claude Renoir ha buon giuoco per immagini leccate e preziose.

L'opera di Zola ha avuto una trasformazione che risulterebbe inattesa se non provenisse da Vadim. La carica sociale si è permutata,

con una operazione che si potrebbe quasi definire reazionaria, in occasione di erotismo. Dall'apostolato sociale, ha detto qualcuno, a quello sessuale.

I film di Vadim hanno caratteristiche che costituiscono un falso ideale per folle intere di spettatori: non nostro. Ostentano eleganza, erotismo, decorazione sovraccarica: riescono a deliziare un pubblico facile ai fasti con trovate che non appartengono a concezioni d'arte ma che arricchiscono comunque una cornice che è la vera preoccupazione del regista.

D'altronde non si devono chiedere a Vadim obbedienze a « principî superiori ». A lui non interessa che descrivere la « dolce vita » di « calde prede » dove orpelli, diamanti, smalti, siano il vero contenuto, insieme alla pelle di qualche bella attrice da mettere in mostra — questa volta è Jane Fonda — come un bell'oggetto: spesso, è risaputo, partecipano al giuoco le mogli e le amiche di questo cineasta-vitaiolo.

Atithi (t.l.: Il fuggiasco) di T. Sinha (India).

Atithi (t.l.: Il fuggiasco) di Tapan Sinha si inserisce nella migliore tradizione indiana, prima letteraria, poi cinematografica. « O Signore, fa che la mia anima sia una canna semplice e dritta che tu possa riempire di melodia », ha scritto il poeta Tagore. La storia di questo fanciullo che ama la propria madre, ma è irresistibilmente attratto dai canti, dalle scene, dalle danze degli attori girovaghi, e che è tentato di seguirli fuggendo dal tetto materno e da quello della famiglia facoltosa che lo ha preso a proteggere, ha la dolcezza di un poemetto e un significato che diventa universale. Il soggetto, che è ispirato a un'opera di Tagore, è la storia di ognuno che ha lasciato il proprio tetto, che si è staccato dalle « radici », per compiere il proprio cammino, con libertà e purezza giovanile. È la vicenda di *Aparajito* (Aparajito) che si ripete, il dolore di una madre come quella di *Pather Panchali.* Satyait Ray è più completo, più effuso, più ricco di immagini; e anche il piccolo Tapan Sinha rivela accenti autentici: il suo ragazzo è tenero e flessibile come la « canna » di « Gitanjali ». La sua fuga e la ricerca di libertà nella natura, nonostante i conforti che potrebbe offrirgli la casa dei genitori adottivi e il matrimonio fortunato, è il significato stesso del film, come della serie di ballate, scritte e musicate da Tagore, che figurano nella colonna sonora di questa delicata pagina lirica della cinematografia asiatica.

La prise du pouvoir par Louis XIV di R. Rossellini (Francia).

Le proiezioni sono terminate, come è tradizione, con un « fuori concorso ». Questa volta è toccato a *La prise du pouvoir par Louis*

XIV, realizzato a colori per la televisione francese da Roberto Rossellini. È noto qual è la più recente posizione del regista di fronte al cinema. Dopo *Anima nera*, e lo sketch di *Rogopag*, giurò che non avrebbe più diretto film: o che almeno si sarebbe allontanato dal film di fantasia, per dedicare le sue cure, di produttore, di organizzatore, di realizzatore, a pellicole di carattere documentario, e didattico.

« Il cinema è morto », ha dichiarato di recente. « È diventato giuoco gratuito, balletto di fantasmi. La gente va meno al cinema, e fa bene. I film sono tutti uguali. Erotismo e sadismo non sono che tentativi di significato commerciale per trattenere il pubblico che altrimenti se ne va e non torna al cinema che per lo scandalo. Eppure il cinema potrebbe essere il migliore veicolo attraverso cui i non specialisti avvertono quel che accade nel mondo. La storia umana è meravigliosa, la vita dell'uomo una epopea straordinaria, il progresso la vera liberazione esaltante ».

« Il cinema può non morire soltanto se guarda a tutto questo: altrimenti non serve più a nessuno, salvo che alla vanità degli autori e degli attori. E allora hanno ragione i giovani a non rispettarci e a farsi crescere i capelli ».

E ancora: « Bisogna liberarsi dalle etichette, dalle classificazioni. Non aver paura a cambiare strada anche se vi sarà chi ti accuserà di incoerenza. L'ho fatto girando *Roma città aperta, Viaggio in Italia, Francesco giullare di Dio*. Lì, sapevo che quel che facevo era nuovo, era un cambiamento. (Ho fatto solo due film puramente alimentari, perché avevo bisogno di soldi per tirare avanti: *Il Generale Della Rovere* e *Anima nera*).

Ora ho un programma di lavoro molto vasto. Una serie di grandi affreschi epici della nostra società. *L'età del ferro* era un prototipo. Poi è venuto *La prise du pouvoir*: saggio storico, niente altro, con il rigore di un'opera di storia, ma anche con tutti gli ingredienti dello spettacolo ... ».

E infine: « Questa per me è la strada giusta, l'unica per salvarsi dalla morte, per riscattarsi dall'inutilità. Nei prossimi venti anni conterà soprattutto questo: imparare e insegnare ... Se l'uomo non acquista una visione storica delle cose, se non riesce a giudicare e vedere se stesso nella storia dell'umanità, se non impara a inserirsi nella corrente del progresso, è perduto ».

Dopo *Il ferro*, dunque, dopo programmi televisivi e documentari minori, direttamente realizzati o no, ecco *La prise du pouvoir*, su

un soggetto di Philippe Erlanger, che è specialista della storia dei re di Francia. Non cerca, il film, che di ricostruire i fatti. Non si fa romanzo: quel che v'è di romanzesco, di pittoresco, appartiene alla vita. Siamo davanti a un saggio come quello di Prosper Merimée sulla « Notte di San Bartolomeo ». « Nella storia », dice Merimée, « amo l'aneddoto, e fra gli aneddoti preferisco quelli ove mi sembri di ritrovare una rappresentazione veritiera dei costumi e dei caratteri di un'epoca ... ». Ora nella *Prise du pouvoir* gli incontri-scontri fra Luigi XIV e Regina Madre, i rapporti fra Re e nobili, la vita quotidiana a corte e in privato, sono aneddoti e fatti meticolosamente ricostruiti: e così fondamentali per comporre il personaggio, così suggestivi nella rievocazione, che diventano « attrazioni » nel film, tutto saggio, tutto ricostruzione scientifica. La sceneggiatura funziona magnificamente, e qui il merito mi pare che vada nella gran parte all'Erlanger. La « produzione » è esemplare sotto il profilo della architettura tecnico-organizzativa ed artistica del film: che prova una compostezza, una economia espressiva, un accanimento documentario, un approfondimento ottenuto tutto con mezzi drammaturgici, che in passato non fu sempre una delle qualità più vistose di Rossellini: del quale ricordiamo opere incomplete, non rifinite, come non è proprio il caso de *La prise du pouvoir*.

I fatti rappresentati prendono le mosse dal 1661, anno della morte di Mazzarino. Il giovane re è intenzionato a liberarsi dalla egemonia dei parenti, dei ministri e dei nobili. Vuol fare « di questo stato una realtà ». Fa arrestare Fouquet, valendosi di Colbert che già era stato braccio destro di Mazzarino, idea un lucido e rifinito programma per concentrare il potere nelle sue mani, riduce i nobili a suoi schiavi, nella dorata prigione di Versailles. E riducendo al minimo il potere dei nobili permette l'ascesa della borghesia e il miglioramento delle condizioni dei contadini.

La fedeltà della esposizione storica permette anche di ricostruire i fatti di costume (la vestizione del Re, il pranzo) con una sostanziosità che diventa ammaestramento, didattica. Lo aiutano nella serietà della ricostruzione anche attori non mattatori, inventati come il Luigi XIV nelle sembianze credibili di Jean-Marie Patte, che ci dà l'immagine di ciò che il Re Sole veramente era: bassotto, fisicamente un po' duro e rozzo, apparentemente mediocre se non addirittura goffo.

Il saggio storico conferma l'atteggiamento già assunto da Rossellini verso la storia, ad esempio in *Viva l'Italia!*. Il suo Luigi è una

rivelazione rispetto al *cliché* consueto del Re Sole, come il suo Garibaldi era stato una reazione rispetto alla retorica tradizionale sull'Eroe dei Mille.

La presenza di *La prise du pouvoir par Louis XIV* acquista in questa edizione della Mostra veneziana un doppio significato: anzitutto è un film che è saggio di storia, degno di questo nome, e fa magnificamente da « pendant », anche se è in costume, alla *Battaglia di Algeri*; poi è un film di Rossellini, che, come osservavamo, è uno dei pochi cineasti, con Bresson, tenuto in conto dai registi giovani. E non diminuisce, tutt'altro, la sua presenza, il carattere sempre giovanile, talvolta *beat*, della ventisettesima: che nel cinema che fa storia e nel cinema espressione di una energia istintiva, al tempo stesso primitiva e moderna, ha avuto segni differenzianti di vivo risalto.

La Giuria internazionale della XXVII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia — composta da: Giorgio Bassani (Italia), presidente, Lindsay Anderson (Gran Bretagna), Luboš Bartošek (Cecoslovacchia), Michel Butor (Francia), Joris Ivens (Olanda), Lewis Jacobs (U.S.A.), Lev Kulešov (U.R.S.S.) — ha assegnato i seguenti premi:

LEONE D'ORO DI SAN MARCO: *La battaglia di Algeri* di Gillo Pontecorvo (Italia);

PREMI SPECIALI DELLA GIURIA: a) *Chappaqua* di Conrad Rooks (U.S.A.); b) *Abschied von Gestern* di Alexander Kluge (Germania occ.);

COPPA VOLPI PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE MASCHILE: Jacques Perrin (Francia) per *La busca* (Spagna) e *Un uomo a metà* (Italia);

COPPA VOLPI PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE FEMMINILE: Natalia Arinbasarova (U.R.S.S.) per *Pèrvij ucìtel.*

La Giuria ha inoltre tributato « un caldo omaggio a Robert Bresson, per la sua costante integrità artistica e morale ».

* * *

Ecco i premi delle Giurie non ufficiali:

PREMIO O.C.I.C. (Office Catholique International du Cinéma - pres. della Giuria: Ernesto G. Laura, Italia): *Au hazard, Balthazar* di Robert Bresson (Francia) e *Abschied von Gestern* di Alexander Kluge (Germania occ.);

PREMIO FIPRESCI (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique - pres. della Giuria: Lino Miccichè, Italia): *La battaglia di Algeri*;

PREMIO SAN GIORGIO (della Fondazione « Giorgio Cini » - pres. della Giuria: Italo Siciliano): *Au hazard, Balthazar*;

PREMIO « CITTÀ DI VENEZIA » (pres. della Giuria: Mario de Biasi): *La battaglia di Algeri*;

«GRIFONE D'ORO » (del Circolo del Cinema Città di Imola al miglior film italiano - pres. della Giuria: Ugo Casiraghi): *La battaglia di Algeri*;

PREMIO CIDALC (Confédération Internationale pour la Diffusion des Arts et des Lettres par le Cinéma - pres. della Giuria: Antonin M. Brousil, Cecoslovacchia): *Buster Keaton Rides Again* di John Spotton (Canada);

PREMIO F.I.C.C. (Federazione Italiana Circoli del Cinema - pres. della Giuria: F.M. De Sanctis): *Abschied von Gestern*;

PREMIO « LOUIS BUÑUEL » (dei critici spagnoli di Madrid e Barcellona): *Abschied von Gestern*;

« TIMONE D'ORO » (del Centro Italiano Relazioni Umane - pres. della Giuria: Ernesto Eula): *Het Afscheid* di Roland Verhavert (Belgio);

PREMIO CINEFORUM (Federazione Italiana Cineforum - pres. della Giuria: Vincenzo Gagliardi): *Au hazard, Balthazar*;

PREMIO S.N.G.C.I. (del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani): *a*) per il miglior film straniero in corcorso: *Au hazard, Balthazar* (Premio « Francesco Pasinetti »); *b*) per il miglior film fuori concorso: *Cul-de-sac* di Roman Polanski (Gran Bretagna) (Premio della critica).

* * *

Fra le riviste di cultura cinematografica presenti a Venezia hanno assegnato premi:

« CINEMA NUOVO » a) TARGA D'ORO: *Au hazard, Balthazar*; b) SEGNALAZIONE PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE MASCHILE E FEMMINILE: Oscar Werner (*Fahrheneit 451*) e Alexandra Kluge (*Abschied von Gestern*);

« CINEMA '60 »: *Abschied von Gestern*;

« FILMCRITICA »: SEGNALAZIONE PER IL « FILM DI TENDENZA »: *Au hazard, Balthazar* e *Fahrheneit 451*;

« TVC »: DIPLOMA D'ONORE: *Abschied von Gestern*.

I film di Venezia

a) IN CONCORSO

COMEDIE — **r.**: Marin Karmitz, Jean Ravel e Jean-Marie Serreau — **s.**: dalla commedia in un atto di Samuel Beckett — **f.**: Pierre Lhomme — **int.**: Delphine Seyrig, Eleonor Hirt, Michael Londsale - **p.**: M. K. [Marin Karmitz] Productions - **o.**: Francia, 1966 (600 metri). [Il film si basa sull'edizione teatrale messa in scena il 4 giugno 1964 al Théâtre du Pavillon de Marsay con la regia di J.-M. Serreau].

THE WILD ANGELS — **r.** : Roger Corman — **s.** e **sc.** : Charles B. Griffith - **f.** (Panavision, Pathécolor) : Richard Moore - **int.** : Peter Fonda (Heavenly Blues), Nancy Sinatra (Mike), Bruce Dern (Loser), Diane Ladd (Gaysh), Lou Procopio (Joint), Coby Denton (Bull Puckey), Marc Cavell (« Frankenstein »), Buck Taylor (Dear John), Norm Alden (Medico), Michael J. Pollard (Pigmy), Joan Shawlee (Mamma Monahan), Gayle Hunnicutt (Suzie), Art. Baker (Thomas), Frank Maxwell (Preacher), Frank Gertsel (il poliziotto dell'ospedale), Kim Hamilton (l'infermiera) - **p.** : Roger Corman (**p. ass.** : Laurence Cruikshank) per James H. Nicholson e Samuel Z. Arkoff della American International - **o.** : U.S.A., 1966 (83 minuti).

LES CREATURES — **r.**, **s.** e **sc.** : Agnès Varda - **f.** (Franscope) : Willy Kurant - **scg.** : Claude Pignot - **m.** : Pierre Barbaud - **mo.** : Janine Verneau - **int.** : Catherine Deneuve (Milène), Michel Piccoli (Edgar, suo marito), Eva Dahlbeck (Michèle Quellec, l'albergatrice), Marie-France Mignal (Viviana, sua sorella), Roger Dax (Papà Quellec), Britta Pettersson (Lucie de Montyon), Ursula Kubler (la Vellini), Jeanne Allard (la bottegaia), Joëlle Gozzi (Suzon, sua figlia), Robert Ganachaud (Simon, figlio della bottegaia), Bernard Lajarrige (dottor Etienne Desteau), Lucien Bodard (Monsieur Ducasse), Pierre Danny e Louis Falavigna (Max Picot e Pierre Roland, i due magliari), Marie-Thérèse Gervier (Danny, una ragazzina), Jacques Charrier (René de Montyon, marito di Lucie), Nino Castelnuovo (Jean Modet, elettricista) - **p.** : Mag Bodard per Parc Film Mag Bodard (Paris) / Madeleine Films (Paris) / Sandrew (Stockholm) - **o.** : Francia-Svezia, 1966 (riprese iniziate nel 1965). (2800 metri).

LA BUSCA — **r.** : Angelino Fons - **s.** : dal romanzo di Pio Baroja - **sc.** : Angelino Fons, Juan Cesarabea, Flora Prieto, Nino Quevedo - **f.** : Manuel Rojas - **scg.** : Adolfo Cofiño - **m.** : Luis de Pablo - **mo.** : Pablo G. del Amo - **int.** : Jacques Perrin (Manuel), Sara Lezana (Justa), Daniel Martín (Vidal), Emma Penella (Rosa), Hugo Blanco (El Bizco), Lola Gaos (Petra), Luis Marín (Leandro), José Maria Prada (il panettiere), Coral Pellicer (Milagros), Fernando S. Polack (Tomás), Cándida Losada (Leandra), María Bassó (Donna Carmina) - **p.** : Nino Quevedo per la Surco Films - **o.** : Spagna, 1966. (100 minuti, 2800 metri).

LA BATTAGLIA DI ALGERI — **r.** : Gillo Pontecorvo - **r. 2a unità** : Giuliano Montaldo - **s.** : Franco Solinas e Gillo Pontecorvo - **sc.** : Gillo Pontecorvo - **f.** : Marcello Gatti - **scg.** : Sergio Canevari - **m.** : Ennio Morricone e Gillo Pontecorvo - **mo.** : Mario Serandrei e Mario Morra - **int.** : Brahim Haggiag (Alì la Pointe), Yacef Saadi (Saari Kader), Jean Martin (col. Mathieu), Fawzia El Kader (Halima), Michèle Kerbash (Fathia), Tommaso Neri (cap. Dubois), Mohamed Ben Kassen (il piccolo Omar) - **p** : Antonio Musu (**p. ass.** : Yacef Saadi) per la Igor Film (Roma) - Casbah Film (Algeri) - **o.** : Italia-Algeria, 1966 - **d.** : Magna (3280 metri).

CHAPPAQUA — **r.**, **s.** e **sc.** : Conrad Rooks - **f.** (Eastmancolor) : Robert Frank - **m.** : Ravi Shankar - **int.** : Conrad Rooks (Russell Harwick, lo scrittore), Jean-Louis Barrault (il medico), Paula Pritchett (la donna del sogno), William Burroughs (« Oppio » Jones), Allen Ginsberg (« Messia ») - **p.** : Conrad Rooks - **o.** : U.S.A., 1966. (2200 Metri).

NATTLEK (t.l. : **Giochi di notte**) — **r.** : Maj Zetterling - **s.** e **sc.** : Maj Zetterling e David Hughes - **f.** : Rune Ericson - **m.** : Johansson Riedel e George Riedel - **mo.** : Paul Davies - **int.** : Ingrid Thulin (Irene), Keve Hjelm (Jan adulto), Jörgen Lindström (Jan ragazzo) , Lena Brundin, Naima Wifstrand, Rune Lindström - **p.** : Sandrews - **o.** : Svezia, 1966 - **d.** : Indief. (2700 metri, 105 minuti).

AU HAZARD, BALTHAZAR — **r.**, **s.** e **sc.** : Robert Bresson - **f.** : Ghislain Cloquet - **scg.** : Pierre Charbonnier - **m.** : « Sonata n. 20 » di Franz Schubert e jazz originale di Jean Wiener - **mo.** : Raymond Lamy - **int.** : Anne Wiazemsky (Marie), François Lafarge (Gérard), Philippe Asselin (il maestro di scuola, padre di Marie), Nathalie Joyaut (la madre di Marie), Walter Green (Jacques), J. C. Guilbert (Arnold),

François Sullerot (il fornaio), M. C. Fremont (la fornaia), Pierre Klossowsky (il mercante di grano), Jean Remignard (il notaio), Jacques Sorberts (il capitano dei gendarmi), Tord Paag (Louis), Sven Fronstenson e Roger Fjellstrom (due giovinastri) Jean-Joêl Barbier (il curato), Remy Brozeck (Marcel), Mylène Weyergans (l'infermiera), Guy Brejac (il veterinario) - **p.** : Mag Bodard per Argos-Films - Parc Film - Athos Films (Paris) - Svensk-Filmindustri (Stockholm) - **o.** : Francia-Svezia, 1966. (105 minuti, 2900 metri).

UN UOMO A METÀ — **r.** e **s.** : Vittorio De Seta - **sc.** : Vittorio De Seta, Fabio Carpi, Vera Gherarducci - **f.** : Dario Di Palma - **scg.** : Vera Gherarducci - **m.** : Ennio Morricone - **mo.** : Fernanda Papa - **int.** : Jacques Perrin (Michele), Lea Padovani (sua madre), Gianni Garko (il fratello di Michele), Ilaria Occhini (Elena), Rosemarie Dexter (Marina), Pier Paolo Capponi (Ugo), Francesca De Seta (Simonetta), Kitty Swan (la ragazza del parco) - **p.** : Vittorio De Seta - **o.** : Italia, 1966 - **d.** : Dino De Laurentis Cinematografica. (2500 metri).

ABSCHIED VON GESTERN — **r.**, **s.** e **sc.** : Alexander Kluge, dal racconto « Anita G. » del suo libro « Lebensläufe » (trad. it. : « Biografie », Mondadori ed.) - **f.** : Edgar Reitz - **mo.** : Beate Mainka - **int.** : Alexandra Kluge (Anita G.), Günther Mack (Pichota), Eva Maria Meineke (signora Pichota), Hans Korte (giudice), Edith Kuntze-Pellogio (l'assistente sociale), Peter Staimmer (un giovane), Josef Kreindl (il direttore della casa discografica), Ursula Dirichs (madre), O. E. Fuhrmann (il paracadutista), Karl-Heinz Peters (un signore) e attori presi dalla vita - **p.** : Alexander Kluge per Kairos-Film e Independent-Film (München-Berlin) - **o.** : Germania occ., 1966. (90 minuti, 2800 metri).

PERVIJ UCITEL (t.l. **Il primo maestro**) — **r.** : Andrej Mikhalkov-Končalovskij - **s.** : dal romanzo di Cinghis Aitmatov - **sc.** : Cinghis Aitmatov e Boris Dobrodeev, con la collaborazione di Andrej Mikhalkov-Končalovskij - **f.** : Gheorghi Rerberg - **m.** : V. Ovchinnikov - **int.** : Bolot Beišenaliev (Dujšen), Natalia Arinbasarova (Altinaj), Idris Nogaibajev - **p.** : Kirghisfilm - Mosfilm - **o.** : U.R.S.S., 1965. (2800 metri).

FAHRENHEIT 451 (Fahrenheit 451) — **r.** : François Truffaut - **s.** : dal romanzo (trad. it. « Gli anni della Fenice », Martello ed.) di Ray Bradbury - **sc.** : François Truffaut e Jean-Louis Richard - **dial. aggiunti** : David Rudkin e Helen Scott - **f.** (Technicolor) : Nicholas Roeg - **scg.** : Syd Cain - **coll. alla scg.** : Tony Walton - **m.** : Bernard Herrmann - **mo.** : Thom Noble - **e.s.** : Bownie Films Ltd - Rank Film Processing Division - Charles Staffel - **int.** : Oskar Werner (Montag), Julie Christie (Linda e Clarissa), Cyril Cusack (il capitano dei pompieri), Anton Driffing (Fabian), Bee Duffel (la donna-Libro), Gilian Lewis (l'annunciatrice della TV), Anne Bell (Doris), Caroline Hunt (Helen), Anna Palk (Jackie), Roma Milne (la vicina di casa), Arthur Cox e Eric Mason (i due infermieri), Noel Davis e Donald Pickering (annunciatori della TV), Michael Mundell (Stoneman), Chris Williams (Black), Gillian Aldam e Edward Kaye (i Judoka), Mark Lester e Kevin Elder (i bambini), Joan Francis (la telefonista del bar), Tom Watson (il Sergente Istruttore) e, nelle parti di Uomini-Libro, Alex Scott (« Vita di Henry Brulard "), Dennis Gilmore (« Cronache Marziane "), Fred e Frank Cox (« Orgoglio e Pregiudizio »), Michael Balfour (« Il Principe » di Machiavelli), Judith Drynan (« I Dialoghi » di Platone), Savid Glover (« Le avventure di Mr. Pickwick »), Yvonne Blake (« La Questione ebraica »), John Rae (« Il Signore di Ballantrae »), Earl Younger (il nipote del « Signore di Ballantrae ») - **p.** : Lewis Allen (**p. ass.** : Michey Delamar) per la Anglo-Enterprise Vineyard - **o.** : Gran Bretagna, 1966 - **d.** : Universal-International. (90 minuti, 2500 metri).

LA CURÉE (La calda preda) — **r.** : Roger Vadim - **s.** : dal romanzo (trad. it. : « La cuccagna » e « La preda ») di Emile Zola - **f.** (Franscope, Technicolor) : Claude Renoir - **int.** : Jane Fonda (Renée Saccard), Michel Piccoli (Alexandre Saccard, suo marito), Peter Mc Enery (Maxime, figlio di Saccard), Tina Marquand (Anne Sernet) - **p.** : Marceau-Cocinor / Mega Films - **o.** : Francia, 1966. (2500 metri).

ATITHI (t.l. **Il fuggiasco**) — **r., sc.** e **m.** : Tapan Sinha - **s.** : da un racconto di Rabrindranath Tagore - **int.** : Parthasarathi Mukherjee (Tarapada) - **p.** : New Theatres - **o.** : India, 1966. (110 minuti, 3000 metri).

b) Fuori concorso

LA PRISE DU POUVOIR PAR LOUIS XIV — **r.** : Roberto Rossellini - **s.** : Philippe Erlanger - **f.** (Eastmancolor) : Georges Leclerc - **int.** : Jean-Marie Patte (Louis XIV), Raymond Jourdan, Silvagni, Katharina Renn, Dominique Vincent, Pierre Barrat - **p.** : Radiodiffusion Télévision Française - **o.** : Francia, 1966. (2800 metri).

(*a cura di* Ernesto G. Laura)

Nell'Informativa una rassegna di giovani registi

di LEONARDO AUTERA

Fin dalla Mostra del 1963, la prima da lui diretta, a Chiarini non sono mancate occasioni di dimostrarsi particolarmente favorevole — e in taluni casi persino « indulgente » (1) nei riguardi di un cinema di giovani registi. La predilezione non è certo priva di ragioni, qualora si consideri che nella produzione cinematografica di livello espressivo l'attuale decennio è contraddistinto proprio dal definitivo tramonto di quasi tutti i grandi nomi del passato e da un deciso passaggio di consegne ai nuovi motivi ideali che animano le giovani generazioni, alla loro ansia, sia pure in molti casi incontrollata, di stabilire una specie di insanabile frattura con tutto ciò che possa ricordare, nel linguaggio e nella tematica, la tradizione. Quanto sia rilevante il contrasto fra vecchia e nuova generazione lo si può avvertire specialmente in Francia, dove l'indifferenza ostentata dai registi e critici più giovani per tutto ciò che il cinema ha dato al paese « prima di Godard » è diventato un puntiglio programmatico. Ma anche trascurando simili posizioni « di tendenza », più proprie di un manifesto d'avanguardia, e quindi facilmente dimensionabili, una qualche testimonianza del progressivo inaridirsi della vena di autori già giustamente celebrati, quali De Sica e Zavattini o Clair e Carné (ma l'elenco potrebbe essere vasto), a contatto con una

---

(1) In un'intervista concessa a « Bianco e Nero » (anno XXIV, n. 9-10, settembre-ottobre 1963) dopo la chiusura della XXIV Mostra, Luigi Chiarini dichiarò tra l'altro: « Posso aver sbagliato nel largheggiare tanto con i giovani. Ma io credo che sia interessante far vedere cosa i giovani fanno, e poi si tratta di un peccato d'indulgenza. Vivo tra i giovani, amo i giovani e credo nei giovani, anche quando sbagliano, perché sono sempre mossi da ragioni ideali che è pure interessante conoscere. »

realtà dalle sollecitazioni tanto estranee ai loro interessi di un tempo, ci viene offerta ormai con sempre maggior frequenza.

Non a caso, insomma, specie in Francia e in Italia, vanno fiorendo le rassegne dedicate ai cineasti in sboccio; e non a caso pure la Mostra veneziana, proprio dopo aver abolito il premio « opera prima » (forse per non contrastare la specifica funzione della Mostra di Pesaro), ha dovuto concedere un margine anche più largo che nelle due edizioni precedenti a film di registi senza o con poco passato. Questo per quanto riguarda le opere in concorso; ma nel merito della « sezione informativa » presumiamo sia intervenuta l'accennata particolare condiscendenza di Chiarini a favore dei giovani se la rassegna ha acquistato una fisionomia proprio in virtù del suo deciso indirizzo in tal senso.

Un'altra e non meno notevole caratteristica è poi derivata ai film del settore dalla provenienza della maggior parte di essi da paesi — quali il Belgio, il Brasile, il Canada, la Jugoslavia, il Messico, il Portogallo — le cui cinematografie, cosiddette « minori » per la limitatezza della produzione, sono in grado di offrire comunque qualche utile indicazione circa il permanere o meno di determinate tendenze non proprio vincolate a schemi commerciali, oppure circa il verificarsi di tentativi di rottura delle formule corrive per attingere ad una tematica suggerita più direttamente dalla realtà sociale e culturale del paese. Non importa poi molto, in questo ambito, che le singole opere risultino compiute sul piano espressivo, che i loro autori abbiano adottato una maniera personale di racconto o viceversa si siano rifatti con spirito d'accademia a moduli di derivazione; importa maggiormente misurare l'importanza di tali opere nell'ambito dei rispettivi paesi che le hanno prodotte ed eventualmente sottoporle ad un confronto complessivo con la situazione del cinema mondiale.

Rientrano nel nostro discorso otto film « inediti », in quanto il cecoslovacco *Každý den odvahu* (t.l.: Il coraggio quotidiano) di Evald Schorm e i britannici *Cul-de-sac* di Roman Polanski e *I Was Happy Here* di Desmond Davis rappresentavano nell'« informativa » le opere premiate in precedenti festival dell'anno, e di esse, come del telefilm di Liliana Cavani *Francesco di Assisi* che è venuto a sostituire all'ultimo momento nel programma l'annunciato *Campanadas de medianoche* di Orson Welles, questa rivista ha già avuto occasione di occuparsi diffusamente.

Nel panorama della situazione delle varie cinematografie, il

Messico è il paese che denuncia la posizione più arretrata. Non si tratta di una constatazione nuova: avemmo occasione di farla anche l'anno scorso, ugualmente a Venezia, a proposito del grossolano *Viento negro* di Servando Gonzales. Ma il caso de *La soldadera*, « opera prima » di José Bolaños, è più rilevante e indicativo in quanto il lavoro si basa su presupposti non proprio bassamente commerciali come per il film ricordato. Il regista, già discretamente noto come autore di scenari, aspirava da tempo alla sua realizzazione, ma per sei anni non era riuscito a trovare un finanziatore, i produttori avendo constatato che il soggetto, pur rievocando una pagina suggestiva della recente storia messicana, difettava troppo di elementi romanzeschi. Il disegno di Bolaños poteva, infatti, apparire sufficientemente ambizioso se si fondava sull'intenzione di ambientare, nel clima arroventato della rivoluzione che nel Messico del 1913 si esasperò all'avvento della dittatura di Huerta, una di quelle trepide figure di donna che soleva dividere col proprio uomo, marito o amante, i sacrifici della guerra civile; che gli rimaneva sempre a fianco anche sul campo di battaglia, spesso col tenero figlioletto sulle spalle, per conservare almeno una parvenza di calore domestico; che, morto l'uomo amato, non poteva che legarsi ad un altro per ricostituire la famiglia in quella stessa precarietà. Non si può non ricordare, in proposito, che Ejzenštejn, per il quarto episodio di *Que viva Mexico!*, l'unico per cui non ebbe la possibilità di girare nemmeno un metro di pellicola, aveva concepito una storia analoga, e situata nella stessa epoca, che nella sceneggiatura prevedeva dettagli (tra gli altri quello della madre che per consolare il bambino che piange gli dà da succhiare una cartuccia di fucile) ritrovati ora, non certo casualmente, nel film di Bolaños. Tuttavia, l'insipienza di costui, la sua superficialità, la sua impotenza ad affidarsi ad una pur ricca iconografia nazionale, hanno finito con lo snaturare del tutto il personaggio, disperdendolo tra particolari insistiti o insignificanti e non trovando di meglio che ritagliare la recitazione di Silvia Pinal sulla serie di ingenui stupori adottati dalla nostra Giulietta Masina per l'interpretazione di Gelsomina ne *La strada*.

La soldadera di J. Bolaños (Messico).

Stantio nella forma e incerto nel significato è il portoghese *Mudar de vida* (t.l.: Cambiar vita), seconda prova del trentenne Paulo Rocha che esordì nel 1963 con il promettente *Os verdes años* (t.l.: La verde età). Ma certe doti di immediatezza rivelate allora non si ritrovano nel film più recente, che si rifà piuttosto ad una stanca tradizione, e a un populismo di maniera che nello stesso cinema porto-

Mudar de vida (t.l.: Cambiar vita) di P. Rocha (Portogallo).

ghese trovò migliore esplicazione ad opera del Letâo de Barros di *Maria do Mar* (1929) e *Ala-Arriba* (1942). Il racconto di Rocha è incentrato sul personaggio di Adelino, un giovane pescatore che, dopo lunghi anni di servizio militare in Angola, ritorna ammalato e depresso al suo villaggio per riprendere la vita di un tempo. Qui ritrova la donna amata, nel frattempo sposata a suo fratello, e una situazione stagnante dalla quale non trova la forza sufficiente per evadere. Del resto ne è impedito anche da una lesione alla schiena che non gli permette d'imbarcarsi, come desidererebbe, su un motopeschereccio. In seguito va a lavorare presso un bovaro e s'innamora della figlia di costui, e soltanto alla fine, dopo la morte della cognata, pare che Adelino, rompendo gli ultimi legami col passato, ricominci a dare un senso alla propria esistenza. Da tale contesto e dalla rappresentazione di una condizione di duro lavoro e di miseria con scarse possibilità di riscatto, si può rilevare che il film non è del tutto vuoto di impegno, anche se la denuncia, se pure sussiste, per ovvie ragioni non è mai più che timidamente accennata e, nella conclusione, addirittura ambigua. Purtroppo, come già si era notato l'anno scorso a proposito di *Domingo à tarde* (t.l.: Domenica pomeriggio) di Antonio de Macedo, i fermenti nel cinema portoghese non possono andare molto oltre certi enunciati, per cui non rimane che prenderne debitamente atto. Quanto al resto, *Mudar de vida* non manca di qualche momento suggestivo nelle sue parti semidocumentaristiche (la pesca sui barconi a remi, per esempio), affidate tuttavia a moduli espressivi (dovizia di primi piani e montaggio stretto) di vecchia memoria anche in ambito strettamente nazionale, solo che si pensi a certo « realismo poetico » del citato *Ala-Arriba*.

Štićenik (t.l.: Il protetto) di V. Slijepčević (Jugoslavia).

Quasi altrettanto involuto rispetto alla sua opera precedente è apparso il regista jugoslavo Vladan Slijepčević, autore di *Štićenik* (t.l.: Il protetto). Di lui conoscevamo *Pravo stanje stvari* (t.l.: Il vero stato delle cose, 1964) che all'ultima Mostra di Porretta ci sorprese favorevolmente per la fresca disinvoltura di linguaggio con cui era trattato un argomento ricco di implicazioni esistenziali. Il film più recente riserba, invece, un interesse quasi esclusivamente tematico, pur nei limiti di un intento di critica di costume indirizzata alla società jugoslava d'oggi. Il racconto illustra le varie tappe della scalata al successo che un giovane scrittore di dubbio talento, calato a Belgrado dalla provincia, intraprende poggiando sulla menzogna, sul ricatto e sull'indifferenza per ogni più puro sentimento. Sempre per opportunismo, prima si iscrive alla Lega comunista, poi sposa

la figlia di un grosso editore e via via si sbarazza di tutti coloro che gli intralciano il cammino, provocando ad un certo punto persino il suicidio della giovane moglie che invano gli aveva chiesto aiuto per il padre in difficoltà. Alla fine vorrebbe tornare indietro, riallacciare la relazione con l'unica ragazza che ha veramente amato; ma viene respinto e muore in un incidente d'auto forse da lui stesso provocato. Solo che si pensi a molti film recenti, anche pregevoli, sullo stesso argomento, il motivo non si può dire originale; ma in questo caso esso acquista un certo sapore in quanto riguarda una società socialista e in quanto non manca di qualche annotazione corrosiva. Bisogna annotare, tuttavia, che, in quanto ad impegno anticonformista, il recente cinema jugoslavo ha offerto prove ben più rigorose e convincenti di questa, dove la disonestà del protagonista risulta, in sostanza, troppo programmatica e unilaterale, e dove il moralismo che si affaccia nei brani conclusivi diventa semplicisticamente accomodante. Si aggiungano poi i limiti di una costruzione drammatica troppo mediata da schemi tradizionali, da cui si possono estrarre soltanto alcune sequenze che descrivono i rapporti sentimentali tra l'arrivista e la sua prima ragazza, le uniche trattate con quella adesione e levità di tono usate da Slijepčević nel film precedente.

Il colpo di stato militare del 1964 ha inferto senza dubbio un duro colpo ai programmi del « cinema novo » brasiliano; ma per fortuna non è riuscito a spegnerne del tutto le voci. L'involuzione politico-sociale ha costretto i giovani autori di quel cinema a frenare l'irruente entusiasmo che li animava alla prima decisa presa di coscienza del momento di rottura che l'America latina, e il Brasile in particolare, stava vivendo. Le prime e più celebrate prove del « cinema novo », da Glauber Rocha e Carlos Diegues, valevano non certo per i risultati effettivi, troppo inficiati da uno scomposto intellettualismo, bensì per le premesse che contenevano per un discorso nuovo, sia pure tutto da organizzare, sulla base delle tradizioni popolari del paese invece che di una cultura d'accatto e coloniale. I fatti dell'aprile 1964 hanno troncato sul nascere questi programmi e determinato un clima di sfiducia che non ha mancato di riflettersi anche sui giovani registi più impegnati. Ciò non significa che questi si siano adeguati ed abbiano rinunciato ad esprimersi; significa soltanto che sono stati indotti, con rabbia malcelata, a indirizzare diversamente il loro discorso, a riflettere su una realtà non più in evoluzione, ma statica e stagnante. Più di uno sono gli esempi del cinema brasiliano più recente che testimoniano questo stato d'animo, e par-

ticolarmente indicativo è proprio quello del secondo film di Diegues, realizzato ad oltre due anni di distanza da *Ganga Zumba*, che era imperniato sugli aneliti di libertà degli schiavi negri nel Brasile portoghese del XVII° secolo. Con *A grande cidade* (t.l.: La grande città) il giovane regista formula un discorso per metafore, ma abbastanza chiaro. Il pretesto è rappresentato da una ragazza venuta a Rio de Janeiro dal suo villaggio per ricercare il fidanzato con cui dovrebbe sposarsi. Qui essa incontra prima un estroso e simpatico vagabondo, il negro Calonga, che le fa da guida nella città; poi un mulatto onesto e leale, Inacio, che s'innamora di lei e le chiede invano di sposarlo; infine il fidanzato stesso, Jasao, divenuto nel frattempo un sanguinario fuorilegge, il quale finirà crivellato di pallottole in un ultimo appuntamento con la ragazza. A Diegues premeva, in sostanza, sintetizzare nel comportamento dei tre personaggi tre diversi atteggiamenti di fronte alla vita, ugualmente negativi, che sarebbero tipici della realtà del Brasile d'oggi: il bandito rappresenta la violenza cieca e inconcludente; il mulatto, con il suo falso anarchismo, con la sua aspirazione a una falsa libertà, l'individuo privo di impegno e di responsabilità; il negro infine — la figura più complessa e rappresentativa — è l'unico che ha coscienza di tutto, ma la sua è una consapevolezza inutile in quanto saggia soltanto a parole. Questa di Calonga, il quale apre e chiude il discorso del film ripetendo fuori campo (su visioni panoramiche di Rio come tratte da un documentario turistico) le stesse identiche frasi di sferzante ironia nei confronti della società, sarebbe l'espressione più fedele della morale popolare, la posizione più tipica del brasiliano medio di fronte alla realtà del paese. Per tutte queste implicazioni il racconto, che è pervaso di pessimismo anche ove coglie l'occasione per una caustica caricatura di certa borghesia intellettuale, è abbastanza ricco d'interesse. Ma non si può dire che il regista abbia saputo mantenere il pretesto della trama su un binario controllato: troppe sono infatti le concessioni alle tinte del « mélo », specie quando si indugia nella descrizione dei casi del bandito braccato, i quali ricordano assai da vicino, segnatamente nella sequenza dell'uccisione, quelli del duviveriano *Pépé-le-Moko* (Il bandito della Casbah). Troppo forte, in definitiva, è il divario fra le intenzioni che animano Diegues e molti altri giovani registi brasiliani e la loro impotenza ad affidarsi ad una forma meno mediata e più personale di espressione.

A grande cidade (t.l.: La grande città) di C. Diegues (Brasile).

Uno solo dei registi presenti nell'« informativa » ha saputo dimostrare di avere assimilata la lezione di un linguaggio disinvolta-

Het Afscheid (t.l.: Gli addii) di R. Verhavert (Belgio).

mente moderno, sia pure con taluni riflessi di dipendenza letteraria più che cinematografica, riuscendo inoltre ad adattarla con sufficiente coerenza di stile ad una tematica di risonanza non angusta e rivelando in tal modo una promettente presenza culturale. Ci riferiamo al belga Roland Verhavert, già critico cinematografico e autore di numerosi documentari realizzati specialmente per la televisione, il quale ha esordito ora nel film a soggetto con *Het Afscheid* (t.l.: L'addio). L'argomento, desunto da un romanzo di Ivo Michiels, che ha pure partecipato alla stesura dello scenario, non manca per se stesso di suggestione nella sua singolarità. Il comandante di una nave, attraccata al porto di Anversa, attende l'ordine di partenza per una missione governativa segreta. Anche la data della partenza è segreta: la comunicazione può arrivare da un giorno all'altro, ma anche tra un mese e più. Egli pertanto autorizza l'equipaggio a scendere a terra, purché ogni mattina alle 10 esso si ripresenti al completo all'appello per la partenza nel caso che l'ordine sia arrivato. Questa incertezza determina, per gli uomini della nave, la necessità di ripetere quotidianamente il rito dell'addio ai familiari. Il film considera in particolare il caso del radiotelegrafista Pierre che ogni giorno corre a casa per vivere qualche ora di fragile felicità con la moglie e i figli e ogni mattino successivo li saluta per tornare forse definitivamente alla nave. Col suo ripetersi, questo distacco diventa sempre più monotono e freddo, finché un giorno Pierre decide di non tornare più a casa, per non piegarsi oltre a quella che è ormai diventata un'abitudine. Ma la moglie viene ad apprendere che la nave non è partita e raggiunge all'ultimo momento il marito al porto per ripetere ancora una volta quell'addio che non sappiamo se sarà veramente l'ultimo. A questa vicenda, come a quella parallela dello « steward » Jessen, la cui famiglia abita troppo lontano per poterla raggiungere e che nell'attesa si dispera per differente motivo, il regista ha adattato toni angosciosi e di intima drammaticità che coinvolgono una problematica moderna abbastanza autentica, la quale trova la sua verifica nella riduzione del dato esistenziale ad una serie di situazioni precarie e ineluttabili, unicamente dominate dal senso e dalla presenza della morte. A tale riguardo va sottolineato che nelle meditazioni del protagonista, che si aprono per rapidi squarci nel corso del racconto, ogni ricordo di felicità (ad esempio, la ragazza conosciuta in tempo di guerra) è legato a un'immagine di morte. Si può dire che ogni elemento del film, scandito in un ritmo estremamente dilatato e affidato ad inquadrature,

spesso in campo lungo, che suggeriscono nei loro elementi compositivi e tonali un diffuso senso di desolazione, rispecchia la struggente amarezza del tema. Si è già accennato a un certo riverbero letterario, un po' sulla linea di Resnais, che simili atmosfere di « immobilità nelle cose e negli uomini » lasciano avvertire; ma non v'è dubbio, tuttavia, che il giovane Verhavert vi attesta alcune doti di sensibilità e di finezza, anche per la misura con cui ha saputo condurre la recitazione di Julien Schoenaerts e Petra Laseur, non di poco peso nel contesto di una cinematografia senza tradizioni com'è quella belga.

Facevano parte del gruppo dell'« informativa » anche due film di due paesi fra i più evoluti in campo cinematografico: il Giappone e gli U.S.A. Ma proprio essi, ugualmente dovuti a giovani registi, sono risultati i meno rimarchevoli della rassegna. La più forte delusione è derivata da *Tanin no kao* (t.l.: Il volto di un altro), terzo lungometraggio di Hiroshi Teshigahara, che esordì nel 1962 proprio nella sezione « opera prima » della Mostra di Venezia con *Kashi to kodomo* (t.l.: La trappola) e che due anni dopo al Festival di Cannes, con *Suna no onna* (t.l.: La donna di sabbia), vinse il premio speciale della Giuria e s'impose all'attenzione della critica come il regista di punta di un cinema giapponese in fase di rinnovamento soprattutto sul piano della ricerca stilistica. Attraverso tali prove, e in certa misura anche attraverso il cortometraggio *Ako* inserito nel film a episodi *Le adolescenti* (1964) di coproduzione canadese-giapponese-francese-italiana, Teshigahara, pur indulgendo al calligrafismo (vale a dire senza riuscire a sbarazzarsi del tutto del peso di una tecnica elaborata al massimo grado), aveva dimostrato una notevole coerenza nell'affidare a un particolare trattamento dell'immagine fotografica la resa di un clima di rarefazione umana per rappresentare taluni stati angosciosi dell'individuo nella società moderna. In *Tanin no kao*, invece, se pur permangono annessi tematici con l'opera precedente del regista, la materia risulta trattata nel più sciatto e convenzionale dei modi, oltre che con sofismi dialogici della più bassa lega. La vicenda è quella di un uomo che, avendo avuto il volto sfigurato da un'esplosione di aria liquida, si fa costruire da un chirurgo una maschera perfetta per riprendere la sua vita fra la gente; ma il rimedio non è ugualmente sufficiente a fargli infrangere la barriera che lo separa dalla moglie e dalla società, in quanto sotto le nuove fattezze permane lo stesso meschino individuo, il quale ripiomba infine nel vuoto e nell'angoscia. Tutto il racconto è svolto in termini elementari e talora banali; come dozzinale è il contrap-

Tanin no kao (t.l.: Il volto di un altro) di H. Teshigahara (Giappone).

punto della ragazza col volto deturpato dall'atomica di Hiroshima, ma integra nell'animo, che il protagonista ha visto in un film. In sostanza, anche il tema rimanda a scampoli di Pirandello e del Chiarelli de « La maschera e il volto ».

The Drifter di A. Matter (U.S.A.).

Il film statunitense, *The Drifter*, è l'« opera prima » di Alex Matter, un regista ventiquattrenne dalle discutibili ambizioni, il quale ha proposto la vicenda di un giovane vagabondo che passa da un'avventura amorosa all'altra, insofferente di ogni stabile legame. Un giorno egli incontra una ragazza che aveva amato cinque anni prima e tra loro, complici il figlioletto della donna e una spiaggia desolata battuta dal vento, pare che si ristabiliscano sentimenti non effimeri; ma quando il giovane apprende che il bambino è anche figlio suo si spaventa del riaccendersi di tali affetti e, pur con una grande tristezza nel cuore, non rinuncia al suo congenito nomadismo. Per i suoi insistiti effettismi fotografici, che disperdono in uno stucchevole lirismo figurativo i motivi psicologici della storia, *The Drifter* appare una specie di epigono di vecchi film americani « off-Hollywood », in particolare di *The Little Fugitive* (Il piccolo fuggitivo, 1952) e *Weddings and Babies* (1954), firmati da Ray Ashley, Morris Engel e Ruth Orkins, e ugualmente affidati a suggestioni in prevalenza epidermiche. Non basta una programmatica amarezza di fondo a distinguere il film di Matter dagli esempi citati, né a riscattarlo da una diffusa impressione di dilettantismo e a renderlo rappresentativo delle migliori correnti del « New American Cinema ».

Buster Keaton Rides Again di J. Spotton (U.S.A.).

Resta da dire della gradita sorpresa che ha costituito, a chiusura dell'« informativa », la proiezione del documentario di mediometraggio *Buster Keaton Rides Again*, realizzato per conto del benemerito « National Film Board of Canada » dal noto e prestigioso operatore John Spotton al seguito della « troupe » che l'anno scorso, sotto la guida del regista Gerald Potterton, andava effettuando, da un capo all'altro della confederazione canadese, le riprese del film *The Railrodder*, ultima interpretazione del grande comico americano recentemente scomparso. Mantenuto nei toni dell'omaggio affettuoso e caloroso all'illustre personaggio, il breve film ha il pregio di scoprire e porre in risalto la straordinaria vitalità e la geniale inventiva conservate da un Keaton ormai settantenne e di ricavarne, nel contempo, un toccante messaggio umano anche attraverso molti documenti inediti che riguardano le origini della carriera dell'artista. Dalla visione del documentario rimane il desiderio di vedere *The Railrodder*, il cui intreccio riguarda un fantastico viaggio effettuato

da Keaton, dall'Atlantico al Pacifico, su un trenino a gas da lui stesso ideato e condotto: sapido pretesto per una serie di « gags » ricalcati sulla vena più tipica dell'artista e di cui Spotton anticipa qualche esempio di una comicità irresistibile. Anche *Buster Keaton Rides Again* reca una testimonianza dell'indirizzo squisitamente culturale che da qualche tempo a questa parte si è prefissa la giovane cinematografia canadese nell'ambito della sua organizzazione statalizzata.

I film dell'Informativa

THE DRIFTER — **r., s.** e **sc.** : Alex Matter - **f.** : Steve Winsten - **m.** : Ken Lauber - **int.** : John Tracy (Alan, lo sbandato), Sadja Marr (Renée), Michael Fair (il bambino), Lew Skinner (il musicista), Ed Randolph, Paula Feiten, Clair Pelly, Michael Onida - **p.** : Pierre Lasry per la Surfilms - **o.** : U.S.A.

LA SOLDADERA — **r., s., sc.** e **dial.** : José Bolaños - **f.** : Alex Phillips - **scg.** : Roberto Silva - **m.** : Raúl Lavista - **mo.** : Rafael Ceballos - **int.** : Silvia Pinal, Narciso Busquet, Jaime Fernandez, Sonia Infante, Pedro Armendáriz jr., Víctor Manuel Mendoza, Chabela Vargas, Aurora Clavel - **p.** : Jorge Durán Chávez per le Producciones Marte - **p.a.** : Técnicos Méxicanos - **o.** : Messico.

KAŽDÝ DEN ODVAHU (t.l. **Il coraggio quotidiano**) — **r.** : Evald Schorm.

Vedere giudizio di Leonardo Autera a pag. 142 e dati a pag. 148 del n. 7-8, luglio-agosto 1966 (Mostra di Pesaro).

I WAS HAPPY HERE — **r.** : Desmond Davis.

Vedere giudizio di Guido Cincotti a pag. 97 e dati a pag. 103 del n. 7-8, luglio-agosto 1966 (Festival di San Sebastiano).

CUL-DE-SAC — **r.** : Roman Polanski - **s.** : e **sc.** : R. Polanski e Gerard Brach - **f.** : Gilbert Taylor - **scg.** : Voytek - **m.** : Komeda - **mo.** : Alastair McIntyre - **int.** : Donald Pleasence (George), Françoise Dorléac (Teresa), Lionel Stander (Richard), Jack MacGowran (Albert), William Franklyn (Cecil), Robert Dorning (Fairweather), Marie Kean (Marion), Iain Quarrier (Christopher), Geoffrey Sumner (il padre di Christopher), Renee Houston (la madre di Christopher), Jackcie Bissett (Jacqueline), Trevor Delaney (Nicholas) - **p.** : Gene Gutowski per la Compton-Tekli - **o.** : Gran Bretagna.

Vedere giudizio di Dario Zanelli in questo stesso numero (Festival di Berlino).

TANIN NO KAO (t.l. **Il volto di un altro**) — **r.** : Hiroshi Teshigahara - **s.** e **sc.** : Kobo Abe - **f.** : Hiroshi Segawa - **scg.** : Arata Isozaki e Masao Yamazaki - **m.** : Toru Takemitsu - **int.** : Tatsuya Nakadai (Okuyama), Mikijiro Hira (il dottore), Kyoko Kishida (la governante), Machiko Kyo (la signora Okuyama), Eiji Okada (il direttore), Miki Irie (una ragazza), Minoru Chiaki, Hideko Muramatsu, Etsuko Ichihara, Yoshie Minami, Shinobu Itomi, Hisashi Igawa, Bibari Maeda, Hideo Kanze, Kunie Tanaka - **p.** : Hiroshi Teshigahara per la Tokyo Eiga - **o.** : Giappone.

A GRANDE CIDADE (t.l. **La grande città**) — **r., s.** e **sc.** : Carlos Diegues - **f.** : Fernando Duarte - **int.** : Leonardo Vilar (Jasao), Anecy Rocha (Luzia), Antonio

Pitanga (Calunga), Joel Barcellos (Inacio) - **p.** : Luis Carlos Barreto per la MAPA - **o.** : Brasile.

ŠTIČENIK (t.l. **Il protetto**) — **r.** : Vladan Slijepčević - **s.** e **sc.** : Jovan Ćirilov - **f.** : Djordje Nikolić - **scg.** : Nikola Rajić - **m.** : Bojan Adamič - **mo.** : M. Bećković - **int.** : Ljubiša Samardzić (Ivan Stojanović), Stanislava Pešić (Dragana), Spela Rozin (la sposa di Ivan), Rade Marković, Duša Počkaj, Mihajlo Kostić, Bole Stošić, Ilija Slijepčević, Olja Grastić, Joviša Vojinović, Gidra Bojanić, Ljubinka Bobić - **p.** : Avala Film - **o.** : Jugoslavia.

HET AFSCHEID (t.l. **L'addio**) — **r.** : Roland Verhavert - **s.** : dall'omonimo romanzo di Ivo Michiels - **sc.** : I. Michiels e R. Verhavert - **f.** e **mo.** : Herman Wuyts - **m.** : Hans-Martin Majewski - **int.** : Petra Laseur (Laure Wesselmans), Julien Schoenaerts (Pierre Wesselmans), Senne Rouffaer (lo « steward » Jessen), Kris Betz (il bigliettaio), Edward Deleu (il signor Frenkel), Marlene Edeling (la ragazza del bar), Jack Sels - **p.** : Roland Verhavert per la Visie Films - **o.** : Belgio.

MUDAR DE VIDA (t.l. **Cambiar vita**) — **r.** : **s.** e **sc** : Paulo Rocha - **dial.** : Antonio Reis - **f.** : Elso Roque - **m.** : Carlos Paredes - **mo.** : Margareta Mangs - **int.** : Geraldo d'el Rey (Adelino), Isabel Ruth (Albertina), Maria Barroso (Júlia), João Guedes (Inácio), Constança Navarro e Mário Santos (i vecchi coniugi) - **p.** : Antonio Cunha Telles per la Ulyssea Filmes e Nacional Filmes - **o.** : Portogallo.

FRANCESCO DI ASSISI — **r.** : Liliana Cavani.

Vedere recensione di Guido Cincotti a pag. 186 e dati a pag. 188 del n. 7-8, luglio-agosto 1966 (rubrica « Televisione »).

BUSTER KEATON RIDES AGAIN — **r.** : e **f.** : John Spotton - **p.** : National Film Board - **o.** : Canada. (Documentario di mediometraggio).

(*a cura di* LEONARDO AUTERA)

Rigore e coerenza di Jean-Luc Godard

di GIACOMO GAMBETTI

Nel quadro della « sezione culturale » della XXVII[a] Mostra di Venezia, hanno trovato spazio tre film di Jean-Luc Godard e un documentario sul regista già messo in onda nei programmi della Televisione Francese, *Jean-Luc Godard ou le cinéma au défi* a cura di Janine Bazin e André S. Labarthe, per la serie « Cinéastes de notre temps ».

Il documentario è ricco di testimonianze, anche se non raggiunge il risultato di chiarire la personalità e l'opera del regista. I tre film, inediti in Italia, erano *Le petit soldat*, *Les carabiniers*, *Bande à part*, utilissimi per completare il quadro della personalità e dell'opera di questo autore; occorre infine aggiungere che si è avuta la possibilità, subito dopo Venezia, di assistere a una proiezione di *Masculin-féminin*, completando così del tutto la conoscenza della filmografia di J.L.G.

È ormai evidente che per ben pochi registi di oggi è possibile, come per Godard, dividere nettamente le opinioni in contrarie e favorevoli, ciascuna al massimo dell'intensità, nell'una e nell'altra direzione, in Francia e in Italia soprattutto: da chi lo esalta come l'inventore del cinema moderno, come uno dei pochissimi genii contemporanei a chi lo considera semplicemente un abile giocoliere che impressiona lo spettatore, che agisce per « épater le bourgeois » prendendo in giro il pubblico con ciò che viene considerato il disordine e l'improvvisazione dei suoi film « senza trama ». Ora non è per modo di dire che è perfino vano e ovvio sottolineare che la giusta misura, come al solito, è nel mezzo dell'uno e dell'altro giudizio, una misura che è facilmente ottenibile se si abbandonano per un momento le posizioni preconcette, e se si cessa di sentirsi urtati e offesi fuor di misura da un regista che ha intenzione di urtare e di

offendere soltanto il quieto vivere e il conformismo, i luoghi comuni del costume e della vita di ogni giorno.

C'è una caratteristica, nel cinema di Godard, che è fondamentale, per conoscerlo e comprenderlo, e addirittura per avvicinarlo con la stessa umiltà e con lo stesso rispetto per la conoscenza che il regista mette in atto nelle opere. In questa angolazione, così, molte cose sono più facili, da spiegare, di quel che sembri. Godard non è, infatti, un improvvisatore istintivo e irrazionale, proprio perché il suo interesse per il cinema è stato innanzitutto un interesse palpitante di vita vissuta; una specie di amore trascinato in anni di impegno critico e di visioni in cineteca di classici veri e di classici meno veri che a poco a poco si sono legati a lui con quel gusto della scoperta e del contro-corrente che prende spesso i giovani intellettuali che abbiano una propria autonomia di opinioni e di tendenze. Umiltà quindi, in Godard, mascherata di irruenza e di rotture tipicamente contrarie alla timidezza, derivate dall'essere egli all'improvviso partecipe di un mondo che da giovane frequentatore della Cinémathèque ammirava e giudicava con tanta assiduità quanto con distaccata intelligenza.

Del resto, — e questo va sottolineato — tutto il gruppo dei « Cahiers du cinéma » ha sempre inteso il proprio impegno per il cinema in una duplice direzione di studio critico e di attività pratica, di indagine storica applicabile prima o poi, inevitabilmente, a qualche esempio concreto, a qualche film da realizzare. Ecco che dalle pagine dei « Cahiers » è venuta fuori l'etichetta della « nouvelle vague », nuova ondata che ha ben presto esaurito il proprio filo unitario nel provenire da esperienze culturali in fondo simili, nel cercare, all'inizio, di rompere il più possibile con le convenzioni: ognuno poi ha proseguito sul proprio cammino o si è rapidamente arrestato a seconda della forza delle rispettive capacità e delle doti effettivamente presenti al di là di un istintivo bisogno di agire. Qualcuno ha proseguito, magari uscendo da quel rinnovamento di cui si era fatto promotore, qualche altro, col tempo, si è invece aggiunto, senza aver in comune con gli iniziatori la stessa origine culturale, gli stessi impegni di fondo, gli stessi intendimenti da raggiungere: magari migliori di altri della « media », certamente diversi, registi come Resnais e come Enrico non appartengono al movimento organizzato dai « Cahiers ».

Facendo gruppo con forza, sostenendosi a vicenda dalle pagine di una rivista spregiudicata, appassionata, libera, anche se spesso non

attendibile sul piano rigorosamente critico e di una prospettiva storica appena appena più ampia, Truffaut, Godard, Chabrol, Malle hanno realizzato film importanti e man mano si sono distinti l'uno dall'altro, il mondo sottilmente lirico e protestatario di Truffaut (che solamente in *Jules e Jim* e, in parte, in *Non sparate sul pianista*, diviene foriero di rivolta e sapido di audace critica del costume), quello morbido e allusivo di Malle, quello complesso di tecniche e di incertezze sentimentali di Chabrol, e quello violento di emozioni amare e trattenute, apparentemente cinico in realtà ammonitore di Godard, il quale più di tutto ha inserito e fuso, nella propria opera, gli elementi della conoscenza « tecnica e specialistica » degli anni della cineteca con quelli dell'attualità di ogni giorno.

Dopo alcuni cortometraggi girati a partire dal '54, è del 1959 il primo film di Godard, *A bout de souffle* (Fino all'ultimo respiro). *Le petit soldat* è il secondo, del '60, e subì una serie notevole di limitazioni censorie, essendo stato proibito dalla censura francese dapprima totalmente, nella stessa Francia, avendo poi subìto alcune lievi modificazioni prima di uscire, sempre col divieto di varcare i confini. Dopo *Une femme est une femme* (La donna è donna) e un episodio de *I sette peccati capitali*, nel '62 — lo stesso anno di *Vivre sa vie* (Questa è la mia vita) e degli episodi di *Rogopag* e *Le più belle truffe del mondo* — Godard gira *Les carabiniers*, dal dramma di Beniamino Joppolo, altro film non ben visto dalle pubbliche autorità. Il '63 è l'anno — oltre che di due cortometraggi — del contrastato *Disprezzo* prodotto da Carlo Ponti, che tante e opposte amarezze ha portato a regista e a produttore; del '64 è *Bande à part*, prima di *La femme mariée*, poi del '65, come è noto, *Alphaville* e *Pierrot le fou*, del '66 *Masculin-féminin*.

È evidente che *Le petit soldat* e *Les carabiniers* sono due film di primaria importanza per risalire alle origini del cinema di Godard (e la presentazione di questa « personale » è uno dei meriti culturali più validi della 27ª Mostra di Venezia). Proibito nel '60 perché « di sinistra », come ha ricordato lo stesso Godard, e ammesso nel '63 perché ... « di destra », *Le petit soldat* isola il personaggio di *A bout de souffle* in un impegno che ha un carattere politico preciso, anche se è presentato, appunto, come vago e disordinato: il protagonista è Bruno, un francese disertore, che vive in Svizzera e vuole rifugiarsi in Sudamerica; ha bisogno di soldi e accetta di lavorare per una organizzazione che è — chiaramente — l'OAS; egli viene catturato e torturato dall'FLN, e la sua ragazza uccisa dall'OAS: ma

Bruno non parla, per un suo puntiglio personale, non tanto per onore e per fede; per orgoglio non parla e il film è la storia di un uomo senza ideali, in un modo confuso e travagliato, che acquista una coscienza e una coerenza, addirittura una pulizia morale proprio al contatto col disordine e la violenza del mondo. L'individuo isolato di *A bout de souffle* — erede diretto del cinema francese d'anteguerra, che anche *Pierrot le fou* conferma, arricchendolo — è venuto a contatto con la « vita organizzata » del suo paese, e ne ha ricavato il penoso sentimento che sia l'improvvisazione ad avere sempre onori e preminenza.

Non diverse sono le considerazioni de *Les carabiniers*, la storia di due poveracci che, arruolati fra le truppe scalcagnate ma violente di un simbolico reame, si comportano col massimo della ottusità e della violenza e infine vengono uccisi come criminali proprio quando credono giunto il giorno della pace e del premio al loro « senso del dovere ». Il filo del racconto è qui più allusivo e sottile ancora, quasi nel clima di una ballata che, pur commentata in chiave satirica, è tuttavia sempre amara, sempre troppo vicina alla realtà. Può darsi che la posizione di Godard non sia tale da inquadrarsi in una scelta netta, sul piano politico e ideologico: ma la chiarezza di idee che egli manifesta è inequivocabile, e la libertà del racconto continuamente sottolineata da un'unità di stile e da una agilità di toni che dànno fiducia alla parola, al dialogo, ma nello stesso tempo sottolineano la libertà e l'intelligenza dell'ellissi.

Ecco infatti che con Godard come con qualche altro regista contemporaneo l'errore forse più grave che si può commettere — ed è uno sbaglio comune, che fra l'altro è utile a controllare molti valori e molte qualità — è quello di trascurare, facendo molta attenzione ai contenuti, di trascurare del tutto o quasi la forma, alla cui reinvenzione, nel cinema contemporaneo, Godard ha contribuito veramente come un portabandiera di prima fila, e fin da *A bout de souffle*. E nei suoi film, poco a poco, il fatto, la successione della trama sono venuti ad assumere un significato sempre meno legato al concreto di situazioni inevitabilmente logiche e razionali. Logico e razionale quant'altri mai, il cinema di Godard può fare a meno delle connessioni rigide dei passaggi concettuali da sequenza a sequenza, da personaggio a personaggio, può ugualmente raccontare una storia, esprimere dei personaggi proprio perché è ricco dentro di conclusioni tragiche, di amarezza via via più critica: da *Une femme est une femme* a *Vivre sa vie* uno dei motivi cruciali della differenza di atteg-

giamento psicologico da parte del regista è proprio questo, e dapprima egli è un osservatore scrupoloso, quasi scientifico dietro un muro di vetro, poi un osservatore altrettanto scrupoloso e quasi scientifico partecipe direttamente della vita, con la macchina da presa e poi con la macchina da proiezione tutt'uno con il regista e lo spettatore.

Sotto questo aspetto *Masculin-féminin* è la sublimazione più esatta e più pura della concezione che Godard ha del cinema e del significato che il suo cinema ha oggi. Un film dove gli avvenimenti sono legati al filo invisibile che lega l'uomo al proprio destino, un film che via via si ricompone, con una serie staccata di quadri, di emozioni, di dichiarazioni sottili e vissute di quei personaggi-giovani che a Godard preme sugli altri illustrare, perché ad essi soprattutto parla. E la tragedia interna del film è, proprio come quella della vita, tutt'uno con la realtà e con la vita, spesso così poco solenne, spesso così poco preparata e attesa, ma totale e disperatamente sola, nei protagonisti e in chi è loro accanto. Così come in *Bande à part*, dove c'è un banale racconto poliziesco a fungere da filtro a un dramma cruciale di coscienze. Nel cinema lucido di Godard sempre tutto parte da zero, si è detto, e si è fatto il nome di Strawinski e quello di Klee: la sostanza è inequivocabilmente chiara, è quella di una immedesimazione via via più assoluta e totale fra il regista e il mondo di cui partecipa e a cui invita a partecipare: di qui anche la commistione di suggerimenti didascalizzati, l'osservazione di immagini che fanno parte di un panorama quotidiano anche se, al momento, di quel panorama rimangono ai margini.

Del resto, sul suo stile — a proposito dell'ellissi — Godard ha dichiarato (« Cahiers du cinéma », n. 171, ottobre 1965): « Quindici giorni fa, una domenica pomeriggio, ho rivisto *Ottobre* alla cineteca. C'erano soltanto dei ragazzi: era la prima volta che andavano al cinema e si trovavano dunque di fronte al loro primo film. Erano forse sconcertati dal cinema, non dal film, non dal suo montaggio rapido e sintetico. È quando vedranno un film di commercio che saranno sorpresi, perché diranno " guarda, ci sono meno inquadrature che in *Ottobre* ". Facciamo un altro esempio. Alla televisione americana nessuno vede mai un film seguendolo per intero dal principio alla fine: si seguono quindici spettacoli nello stesso tempo, facendo contemporaneamente altre cose, senza contare la pubblicità: ecco, se mancasse la pubblicità, allora sì sarebbe una sorpresa ».

La registrazione del « cinéma-verité » di cui hanno teorizzato e

su cui hanno lavorato Rouch, Morin e i loro molti successori, trova in effetti in Godard — al di là delle esaltazioni qualche volta confuse dei suoi incondizionati ammiratori, e delle irritate e spesso altrettanto superficiali e irrazionali ripulse dei detrattori, che spesso non fanno alcuno sforzo per penetrare nelle ragioni dei suoi film — il suo rappresentante più conseguente e più consapevole. Si vedano, fra l'altro, i modi di recitare dei suoi attori, si veda il sapore di cogliere la vita in atto in una trasfigurazione fantastica che nulla vieta sia sincera e immediata almeno quanto quella di ... *Chronique d'un été.*

Certo, il personaggio-Godard è scomodo, il suo modo di reagire è spesso urtante, nelle interviste come nei film, dove concede ben poco al « savoir faire »; la sua sicurezza è sconcertante, il suo gusto intellettuale è tipico dell'ésprit più raffinato, la sua cultura è disordinata ma certamente ampia e genuina. Ma al di là della scorza ci sono un ragionare e un fare col cinema e nel cinema, un vivere e un esprimersi cinematograficamente del tutto eccezionali, nel mondo della cultura contemporanea, così da contribuire a scavare e a ottenere dal cinema, almeno secondo un'angolazione d'autore, tutto quanto è possibile ottenere: qualche volta un'espressione sulla strada dell'arte o un brano compiuto o un film straordinariamente legato ai valori più duraturi, sempre un'adesione spirituale totalmente assorbita attraverso mezzi tecnici che scompaiono, entrano nello schermo vivono.

È opportuno, a questo punto, riconsiderare, in modo unitario, ancora alcuni pensieri di Godard. Alla considerazione « si vede molto sangue, in *Pierrot le fou* ... », egli rispose: « Non è sangue, è rosso. D'altra parte, mi è difficile parlare di questo film. Non voglio dire che non ci ho lavorato sopra, ma certamente non l'ho premeditato. È venuto fuori tutto nello stesso tempo: è un film di cui non c'è stato un testo scritto, né di montaggio né di missaggio, e un giorno Bonfanti, che non lo conosceva per nulla, lo ha missato senza preparazione, manovrando i suoi bottoni come un pilota d'areo di fronte ai vuoti d'aria: e questo corrispondeva bene allo spirito di tutte le riprese. Così la costruzione del film è venuta fuori assieme al dettaglio, in un seguito di strutture che si incastravano immediatamente le une nelle altre ». « E *Band à part* e *Alphaville* sono nati allo stesso modo? » — « Fin dal mio primo film mi sono imposto di lavorare secondo la sceneggiatura ma, ogni volta, mi sono accorto che avevo ancora una possibilità in più di improvvisare, di far qual-

cosa di completamente nuovo durante le riprese, senza applicare il cinema — voglio dire — a concetti o tempi precostituiti ».

E ancora: « Quando Anna Karina, in *Pierrot*, cammina lungo la riva del mare ripetendo " Che cosa posso fare ... non so che cosa fare ... ", si ha quasi l'impressione che, in quel momento, ella davvero non sappia che cosa bisognasse fare, che lo dica, e che lei Godard abbia filmato la scena ... » — « Non è stato questo il caso, ma poteva accadere benissimo. Se avessi visto una argazza passeggiare vicino all'acqua dicendo " Non so che cosa fare ", avrei potuto pensare che si stesse girando la scena di un film: e di qui immaginare quello che fosse successo prima e quello che sarebbe accaduto dopo. Si poteva parlare del cielo, del mare, essere tristi, gai, ballare o mettere su la scena di un pranzo, il che è certamente diverso da quello di cui abbiamo parlato, ma la sensazione finale sarebbe stata probabilmente la stessa. Infatti è successo proprio per la scena in cui Anna dice a Belmondo " come va, vecchio? ", e lui imita Michel Simon: in quella scena è successo proprio come prima mi è stato proposto, è venuta così, al naturale ». « Si ha quasi l'impressione che il soggetto si concretizzi soltanto alla fine del film: durante la proiezione sembra che il nocciolo sia qui o là e soltanto alla fine ci si accorge che un vero soggetto c'è sul serio ». — « Ma è questo il cinema! La vita si organizza: non si sa mai con esattezza quello che si farà l'indomani, però alla fine della settimana, di fronte ai risultati si dice, come la Camilla di de Musset, " ho vissuto ". Ci si accorge allora che col cinema non si esagera davvero. (...) Si può dire che *Pierrot* sia stato un film completamente incosciente, non sono mai stato così inquieto come due giorni prima di cominciarlo: non avevo nulla di nulla, soltanto il libro, che non era un gran libro, e una certa parte delle scenografie; e sapevo che molte cose succedevano lungo il mare. Tutto è stato realizzato, direi, come ai tempi di Mack Sennett ».

« Lei ha la sensazione — è stato chiesto infine a Godard — di lavorare più come un pittore che come un romanziere? » — « Jean Renoir lo dice molto bene nel libro che ha dedicato al padre: Auguste usciva, sentiva il bisogno di andare in campagna, e andava, si inoltrava nella foresta, dormiva nella prima locanda che incontrava: trascorreva lì quindici giorni e ritornava, col quadro finito ».

Una esposizione libraria degna di elogio

di GUIDO CINCOTTI

Curata da Camillo Bassotto e ordinata con certosina dedizione da Davide Turconi, la Mostra del libro e del periodico cinematografico (estesa, da quest'anno, anche alla televisione) ha ancora una volta trovato, come suol dirsi, « degna sede » nella sala del Sansovino alla Biblioteca Marciana. Degna, ma scomoda: il rilievo è stato fatto più volte in passato, ma resta attuale e merita qualche motivazione.

Nessun dubbio che ottenere accoglienza in un centro di illustri ed antiche memorie culturali qual è la Marciana sia, per la pubblicistica cinematografica di così recente e contestabile estrazione, una straordinaria occasione di prestigio e di nobilitazione; e nessun dubbio che recusare un'ospitalità generosa e civile potrebbe apparire imperdonabile sgarberia. Ma è un fatto che requisito primario di una esposizione bibliografica organizzata nell'ambito della Mostra d'arte cinematografica, in coincidenza con essa e, con tutta evidenza, riservata soprattutto ai suoi frequentatori, dovrebb'essere l'accessibilità e la funzionalità. Ora non si vede come le persone genuinamente interessate agli aspetti artistici e culturali del cinema, confinate nel ghetto dorato del Lido durante gl'interminabili quindici giorni della Mostra e già indaffarate a risolvere cabalistici problemi di orari, di coincidenze, di opzioni, di recuperi relativi a proiezioni mattutine, vespertine e serotine — a cui il loro ufficio professionale, o il personale diletto, o diciamo anche una sorta di rassegnata pigrizia li destinano — possano senza autentico sacrificio dedicar parte del loro tempo a reiterati attraversamenti della laguna e a congrui soggiorni in terraferma, quanti ne occorrono perché la loro non si risolva in una semplice e distratta visita di cortesia.

Né è a dirsi che perdendo il pubblico del Lido, cioè la gente del mestiere, la Mostra recuperi gran che tra il pubblico più indifferenziato dei veneziani, dei turisti, dei visitatori casuali tra i quali avventuratamente far dei proseliti: nelle nostre numerose visite di quest'anno alle sale della Marciana, in varie ore del giorno, abbiamo constatato un'assai modica frequentazione, tal che, ignorando se esistano in proposito più esatti e ufficiali rilevamenti, faremmo assommare a non più di un migliaio i frequentatori complessivi nelle due settimane di apertura; che è francamente un risultato modesto, e impari all'effettiva importanza dell'esposizione.

Diversa sarebbe la funzione e la concreta utilità di una sede come la Marciana, se questa non si limitasse ad aprir le sue porte al libro cinematografico una sola volta all'anno, ma costituisse una sezione speciale permanente, aperta alla consultazione degli studiosi e al prestito esterno, e che curasse la formazione di schedari per autori, per materie, per argomenti, e magari andasse pubblicando periodicamente dei cataloghi ragionati. Sappiamo che un tale servizio è in via di progettazione, in base ad accordi tra le Biblioteca stessa e la Mostra; e anzi fu uno dei primi annunci che Luigi Chiarini diede all'atto del suo primo insediamento, quattro anni fa, a testimonianza di un concreto « rilancio » culturale della Mostra. Ma, le difficoltà essendo senza dubbio notevoli e gli adempimenti burocratici notoriamente lenti in un paese come il nostro, non se n'è fatto nulla a tutt'oggi; e le migliaia di volumi acquisiti in questi anni — un « corpus » che riteniamo secondo solo a quello del Centro Sperimentale — tuttora languiscono nei magazzini. Peggio: i volumi stessi che di anno in anno affluiscono per la Mostra sono intoccabili nelle loro bacheche, e al visitatore curioso o interessato non svelano altro che le variopinte copertine; e i secondi esemplari che di ciascuno gli editori son tenuti a inviare, a norma di regolamento, « per la consultazione », vanno invece a raggiungere direttamente in magazzino gli « stocks » degli anni precedenti.

Stando le cose a questo modo, e finché vi rimarranno, tanto varrebbe rinunziare, anche se a malincuore, a un ricetto così prestigioso, e allogar nuovamente la Mostra del libro in uno dei meno sontuosi ma certo più accessibili ambienti del Palazzo del Cinema: l'interesse per la manifestazione, che lungi dall'esser perfetta è pur sempre frutto di un notevole sforzo organizzativo, ne risulterebbe automaticamente moltiplicato.

Esaurito l'aspetto che potremmo dir logistico della manifestazione, e ribadita l'assoluta necessità che, quale che sia la sede della mostra, i visitatori qualificati vengano ammessi alla consultazione — un libro, ci pare, non esiste finché non viene preso in mano, sfogliato, se non altro toccato — possiamo tranquillamente elogiare questa undicesima edizione, almeno per quanto riguarda il settore « opere nuove », che con l'esposizione di circa quattrocento volumi e quasi altrettante collezioni di riviste ha offerto pressoché tutto quel che si è pubblicato nel periodo 1° luglio '65 - 30 giugno '66 in quarantatre paesi. Lacune vistose non ve ne sono state: il nostro quotidiano e professionale commercio con i libri di cinema ci consente di farne fede. L'articolazione della mostra ha seguito lo schema ormai tracciato da quando — ci sembra, nel '61 — fu istituita questa sezione, che permette un utilissimo aggiornamento annuale sulla pubblicistica cinematografica nei suoi più varii e molteplici aspetti: storiografia e documentazione, teoria ed estetica, cataloghi e repertori, tecnica, soggetti e sceneggiature, cinema per la gioventù, biografie, rapporti fra cinema, teatro, televisione e le altre arti. Unica novità: l'istituzione di una sezione televisiva, a sua volta articolata in cinque sottosezioni: storia, teoria e tecnica, problemi sociali, annuari e almanacchi, biografie; un apparato forse un po' troppo complesso, se si pensa che esso si è limitato quest'anno a ospitare non più che una ventina di volumi e qualche periodico. Ma l'incidenza sempre crescente della televisione nella vita d'oggi, la varietà d'interessi ch'essa può suscitare — linguistici, tecnici, sociali, artistici, psicologici, ed ormai anche storici ed estetici — giustifica ampiamente questa « apertura » della mostra, dalla quale anzi è augurabile che possa nascere qualche incentivo a un più vivo interessamento dell'industria editoriale per questo specifico settore.

Non è questa la sede per un esame anche appena superficiale delle opere esposte; molte delle quali hanno già trovato, o troveranno, l'opportuna trattazione nella rubrica destinata alle recensioni. Ci limitiamo qui a un giudizio d'insieme sul complesso dell'attività editoriale dell'annata trascorsa, quale risulta abbastanza rappresentativamente offerta dall'esposizione veneziana. Il giudizio non è proprio entusiastico: non sembra che l'editoria cinematografica sia ancora sulla via di organizzarsi in maniera sistematica, così da coprire gradualmente tutta l'area dei possibili interessi cinematografici di un pubblico in via di continuo accrescimento; troppe ancora le iniziative sporadiche, le pubblicazioni isolate di cui non si coglie

un'autentica ragion d'essere sul piano editoriale — dell'organizzazione, cioè, e di una sistematica diffusione della cultura — prima ancora che su quello strettamente culturale. Troppo poche, ancora, le collane rispondenti a un criterio di organicità e di completezza, ancor meno gli editori veramente specializzati.

Riguardo agli argomenti, prevalenza assoluta nel settore della storiografia e della documentazione, con accentuazione di quest'ultima: gli strumenti filologici e il materiale documentario vanno arricchendosi sempre più, ma non son troppi gli storiografi disposti a servirsene. Numerose sono le traduzioni di opere già note (i paesi di lingua spagnola appaiono fra i più alacri nell'attingere alla pubblicistica straniera, specie francese); pochi gli apporti originali. Spiccano, nel settore, alcune pubblicazioni cecoslovacche, intese a diffondere — anche in lingue straniere — la conoscenza della cinematografia boema, che ha avuto prima e dopo la guerra stagioni felici; talune riedizioni di opere già note — « L'écran démoniaque » della Eisner, « Grierson on Documentary » di Hardy —; il primo volume della « Histoire comparée du cinéma » di J. Deslandes, dedicato alla preistoria, di cui conviene attendere i successivi volumi per giudicare se sia per dare nuovi contributi al settore ormai languente — e non a torto — delle storie generali; e, soprattutto, « Il dissolvimento della ragione » del nostro Aristarco, opera di mole ponderosa e di contenuto imponente, che non è solo una raccolta organica dei saggi che l'autore è venuto pubblicando negli ultimi anni (non senza, peraltro, qualche apporto nuovo di zecca, come l'ampio studio introduttivo su « Marx, il cinema e la critica del film »), ma si presenta come la « summa » dell'attività critica e storiografica di uno studioso che, come si voglia considerarlo e quale che sia l'adesione critica o il critico ripudio che ciascuno senta di dare alla sua rigorosa e forse poco elastica impostazione marxista-lukacsiana, s'impone tuttavia — e questo volume ne fa ampia testimonianza — alla considerazione più attenta e rispettosa.

All'ambito della documentazione appartengono — pur se classificati in una sezione a sé stante — i testi dei film, cioè i soggetti e le sceneggiature, che fissano sulla carta (e assai spesso surrogano utilmente allo studioso la più difficoltosa accessione alle copie dei film) una delle fasi più importanti della creazione cinematografica (o, se si vuole, la fase pre-creativa). In questo settore, che si è andato molto arricchendo negli ultimi tempi, spiccano quest'anno due iniziative dalle caratteristiche editoriali assai simili: una tedesca,

diretta da E. Patals ed H. Fäber per l'editrice von Schröder di Amburgo, denominata « Kinemathek », che a ritmo sostenuto va pubblicando i testi dei più recenti film di registi quali Antonioni, Bergman, Polanski, Richardson ed altri; l'altra spagnola — « Vox Imagen », editrice Ayma di Barcellona — che con criteri analoghi e non senza apprezzabili introduzioni critiche divulga testi dei medesimi ed altri registi (talvolta rifacendosi, per gli italiani, alla nota collana di Cappelli), ma abbandonando talvolta il criterio dell'attualità per risalire a qualche « classico ». Nell'uno e nell'altro caso, volumetti agili, chiari, bene illustrati: due collane che meritano di svilupparsi col tempo affiancandosi a quella, più ambiziosa, di Cappelli, che da qualche tempo segna il passo.

Un accenno meritano, fra i trattati di teoria e di estetica, la traduzione italiana, curata e presentata da M. Verdone, dell'« Officina delle immagini » di Ricciotto Canudo, comprendente tutti gli scritti di argomenti cinematografici — oltre a quelli indicati dal titolo — del « barisien »; un'agile « Logique du cinéma » di A. Laffay, analisi generale della tematica del cinema, e una monumentale « Aesthetik der Filmmusik » della tedesca Zofia Lissa, trattazione sistematica, e svolta con profluvio di esemplificazioni, citazioni, ragguagli storici, sulla funzione della musica nel film e sui problemi espressivi che il suo impiego pone.

Nel settore « biografie » va segnalato, tra i molti volumi ed opuscoli a carattere più o meno aneddotico, lo « Joris Ivens » di Hans Wegner, che è un autentico e completo studio critico sul grande « cineasta del mondo », nonché il complesso delle collane curate da « Premier Plan » e da Seghers, che con opere di varia qualità van portando un contributo considerevole alla creazione di un « corpus » di monografie critiche riguardanti un po' tutte le maggiori personalità della storia del cinema.

Null'altro di particolarmente rimarchevole negli altri settori, tra i quali piuttosto derelitti appaiono quelli dedicati al cinema per la gioventù e ai rapporti tra il cinema e le altre arti.

Assai ricco e ben documentato il settore dei periodici, nel quale è rilevabile un fervore di nuove iniziative — anche e soprattutto in paesi finora « sottosviluppati » in materia — degne di considerazione. Dalla Spagna, dalla Svizzera, dalla Jugoslavia, dalla Svezia vengono pubblicazioni di cultura e studi critici concepite con criteri moderni e per lo più rivolte alla valorizzazione delle forme più avanzate del cinema attuale. Su questo aspetto della pubblicistica

cinematografica riteniamo sia il caso di ritornare con più ragionato discorso in una prossima occasione; per il momento ci limitiamo ad augurare alle nuove riviste una vita non effimera.

Per concludere su questa undicesima Mostra, ricordiamo che essa ha accolto, come è ormai consuetudine, una « retrospettiva » riservata, quest'anno, alle biografie. Definizione ambigua, poiché nel suo ambito si pongono tanto i volumi a carattere aneddotico, d'impronta divistica e d'intento divulgativo quanto le opere a carattere monografico, critico e storico. Ma su questo aspetto particolare dell'esposizione veneziana non è possibile esprimere un giudizio fin quando non sarà pubblicato il consueto volume di referenze bibliografiche e di note critiche relative alle più che millecinquecento opere raccolte ed esposte; il che temiamo avverrà — come già per gli analoghi volumi sulle opere di teoria e quelle di storiografia, relative alle precedenti retrospettive — con almeno un anno di ritardo. E questo non è l'ultimo degli appunti che si possono muovere ad un'organizzazione peraltro, per molti versi, ampiamente meritevole di elogio.

La Giuria della XI Mostra Internazionale del Libro e del Periodico Cinematografico e Televisivo di Venezia — composta da: Filippo Sacchi (Presidente); Guido Cincotti, Mario Della Costa, Tullia Gasparrini Leporace, Davide Turconi — ha assegnato i seguenti premi:

Gran Premio « Leone di San Marco »: edizioni Seghers (Francia) per il complesso delle opere esposte;

Targhe « Leone di San Marco » (per l'autore del miglior libro di ciascuna sezione): *a*) storiografia e documentazione: Guido Aristarco (Italia) per *Il dissolvimento della ragione* (Milano, ed. Feltrinelli); *b*) teoria ed estetica: Ziffa Lissa (Germania or.) per *Aestetik der Filmmusik* (ed. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft); *c*) cataloghi e repertorii: S.J. Jutkevic e S.S. Ginzburg (U.R.S.S.) per l'enciclopedia *Kinoslovar* (ed. Sovjetskaja Enziklopedija); *d*) tecnica: S. Camos Says (Spagna) per *Tecnica de la proyeccion cinematografica* (ed. Marcombo); *e*) sceneggiature: Enno Patalas e Helmut Färber (Germania occ.) per la collana di sceneggiature *Kinemathek* (ed. Marion von Schröder); *f*) cinema per la gioventù: Jean Brismee (Belgio) per *Le film d'enseignement en Belgique* (ed. de l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles); *g*) biografie: Hans Wegner (Germania or.) per *Joris Ivens* (ed. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft); *h*) storia della televisione: Pierre Descaves e A.V.J. Martin (Francia) per *Un siècle de Radio et de Télévision* (ed. O.R.T.F.); *i*) teoria e tecnica della televisione: Charles Anthony Wainwright (U.S.A.) per *The Television Copywriter* (ed. Hastings House); *k*) televisione e problemi sociali: Charles S. Stein-

berg (U.S.A.) per *Mass Media and Communication* (ed. Hastings House); *l*) annuari, almanacchi e repertorii televisivi: Ch. A. Aaronson (U.S.A.) per il *1966 International Television Almanac* (ed. Quigley);

Targhe « Leone di San Marco » (per il miglior periodico di ciascuna categoria): *a*) tecnici e professionali: *Journal of the S.M.P.T.E.* (Society of Motion Picture and Television Engineers, U.S.A.); *b*) di divulgazione: *Cinéma international* (ed. G. Kasper, Svizzera); *c*) di cultura e di studio: *Schedario cinematografico* (Centro San Fedele per lo Spettacolo, Italia); *d*) numeri monografici o speciali: n. 36 di *Film Culture* (U.S.A.), dedicato al film *The Birth of a Nation*; *e*) televisivi: *TVC* (Italia);

Oselle d'argento (a disposizione della Giuria): *a*) edizioni Iskusstvo (U.R.S.S.) per la pubblicazione dell'« Opera Omnia » di S.M. Ejženstein; *b*) edizioni S.E.R.D.O.C. (Francia) per la collana *Premier Plan*; *c*) edizioni Ayma (Spagna) per la collana di sceneggiature *Vox Imagen*; *d*) Augusto Fragola per il volume *La cinematografia nella giurisprudenza* (Italia, ed. C.E.D.A.M.); *e*) edizioni Hastings House (U.S.A.) per la collana *Communication Arts Book*;

Segnalazioni: 1) storiografia e documentazione: Jacques Deslandes per il primo volume della *Histoire comparée du cinéma* (Francia-Belgio, ed Casterman) e Jaroslav Brož e Myrtil Frida per la *Historie Československeho Filmu v Obrazech 1930-1945* (Cecoslovacchia, ed. Orbis); 2) teoria ed estetica: la presentazione, in edizione italiana a cura di Mario Verdone, de *L'officina delle immagini* di Ricciotto Canudo (Italia, ed. di « Bianco e Nero »); 3) cataloghi e repertorii: il volume di aggiornamento della *Enciclopedia dello Spettacolo*, diretta da Francesco Savio (Italia, ed. Unione Editoriale) e il catalogo *Dix ans de films sur l'art (1952-1962)* (ed. UNESCO); 4) tecnica: Kurt Enz per *Filmprojektoren Filmprojektion* (Germania or., VEB Fotokinoverlag); 5) biografie: William Cahn per *Harold Lloyd's World of Comedy* (Gran Bretagna, ed. Allen & Unwin); 6) teoria e tecnica della televisione: Pola Wert per *Widowisky telewizyjne jako forma epiki literackiej* (Polonia, ed. Styk i Kompozycja); 7) periodici di divulgazione: *Film a divadlo* (Cecoslovacchia), *Film* (Polonia), *Cinema* (Romania); 8) periodici di cultura e studio: *Chaplin* (Svezia), *Ekran 65* (Jugoslavia), *Griffith* (Spagna), *Jeune Cinéma* (Francia), *Kosmorama* (Danimarca); 9) numeri monografici e speciali: *Cinestudio* (Italia).

I documentari: aggressività e talento di Watkins

di CLAUDIO BERTIERI

Forzatamente spostata dalla sede abituale (il Palazzo del Lido si stava rinnovando dopo una troppo lunga attesa), la « Mostra del Documentario » si è svolta in un locale « normale » di Venezia città. L'esperimento, che difficilmente sarebbe stato attuato se non vi fossero state irrecusabili ragioni, ha fornito dati concreti e non soltanto sotto il profilo della partecipazione del pubblico. Indubbiamente le frequenze sono aumentate, ma i segni più vivi di una « prova generale » da tenere sott'occhio sono altri. Anzi tutto, ed il discorso vale per queste iniziative che assumono un particolare carattere per la loro etichetta di non-spettacolarità, si è constatato quanto sia positivo far svolgere manifestazioni siffatte tra una platea estranea agli atteggiamenti culturalistici. Documentari, film di animazione, cortometraggi, teledocumentari e film per ragazzi non godono, ben lo si sa, almeno nel nostro paese, di vasta popolarità di massa. Il pubblico, solitamente, li guarda con sospetto (ed in buona misura ne è giustificato dal livello medio di questa produzione che gli tocca subire nelle sale di spettacolo, produzione inzeppata — e non di rado scorciata per ragioni d'orario — tra shorts pubblicitari, lastrine e « prossimamente »). Ci sono, in altre parole, tutta una mentalità da rifare ed un interesse da recuperare. L'opera faticosa di rieducazione potrà essere attuata solo a patto di una lenta operazione di stimolo attraverso, appunto, esposizioni qualificate che offrano un vasto panorama internazionale.

Messo a diretto contatto con le opere (esonerato quindi dalla sgradita marcia di accosto al Lido), il pubblico — forse anche solo spinto da curiosità — si farà vivo e non saranno necessari testi classici per attirarlo in un giro di interessi che sino ad oggi ha prudentemente esclusi da quelli nei quali è stato altrimenti coinvolto. La varietà dei programmi, il ribollente panorama culturale e sociale che questi documenti gli traducono in immagini così spesso sollecitanti, la « singolarità » di molte sperimentazioni per la quasi totalità dei non adetti ai lavori, la corposità infine di certune testimonianze dirette che il cinema spettacolare o la opacizzata TV mai oserebbero sottoporre ai loro lettori, sono tutti fattori da non sottovalutare. Naturalmente ne consegue un carico non lieve per gli organizzatori i quali dovendo lavorare a stretto contatto con una massa indifferenziata, si vedono ampliati l'impegno culturale e quella stessa base che sino ad ieri ritenevano di poter archiviare come

scontata per gli specialisti. Vogliamo dire, cioè, che sempre più si rende necessaria una radicale ristrutturazione.

Il discorso, che abbiamo affrontato altre volte in sede di bilancio delle manifestazioni specializzate di Venezia, non è ovviamente riducibile a pochi punti fondamentali, ché esso va oltre situazioni localizzabili in laguna. Il mutare dei tempi, il capriccioso volgere delle mode e dei gusti, il sempre più organizzato inserimento di altri canali di informazione nel globale fenomeno della *mass-communication* e, non ultimo, il notevole elevarsi della cultura nello spettatore medio, chiedono tutti assieme una revisione nell'ordinamento di una esposizione che, ne siano certi, non vuole insistere nella sua strada solamente per vincoli di tradizione. Che la Mostra del Documentario di Venezia sia stata la prima a volgere il suo sguardo a questo universo specialistico avrebbe, oggi, scarso senso (oltre quello storico, appunto) se essa, anche per le sollecitazioni di altre iniziative internazionali che l'hanno seguita e non di rado precorsa nella puntualizzazione di fatti indiscutibilmente non marginali, non sentisse la responsabilità di mutare rotta aggiornando e limando i suoi strumenti come si conviene ad un centro moderno di informazione culturale.

Proprio perché — se si dovesse ritenere definitivo lo spostamento di quest'anno — « documentari » e « ragazzi » si troverebbero a dialogare in futuro con un pubblico ben più vasto, per nulla sofisticato e quindi onestamente curioso di « novità » e di appunti divulgativi, a Venezia spetterebbe il compito di variare sensibilmente le sue direttive rompendo di netto con quel ritmo stanco che così marcatamente ha segnato le sue più recenti edizioni. Avendo supposto una possibilità di sganciamento dal Lido (solo per queste rassegne), si può avanzare l'ipotesi (già altre volte da noi suggerite) di un ulteriore passo innanzi: uno spostamento di data a favorire maggiormente il grosso pubblico (nella calda estate occupato altrimenti) e, al tempo stesso, le ridotte forze organizzative della Mostra le quali sono oggi costrette a stordenti giochi di trasformismo per tenere dietro tutti assieme a troppi obiettivi: mostre « minori », Mostra grande, convegni, pubblicazioni ed esposizioni di notevole risalto come quella del « libro e del periodico cinematografico » (con la recente aggiunta del settore TV).

Sarebbe ingenuo ritenere che questi sfiancati giochi di persone (sono sempre le stesse) non si ripercuotano, e sensibilmente, nonostante l'entusiasmo e la volontà degli interessati, nell'approntamento e nello svolgimento delle manifestazioni che ci occupano in questo servizio. I rilievi che dovremmo elencare sono molti e di vario genere, ma possiamo genericamente condensarli in una certa frettolosità che si riflette con effetti dissimili. Il « documentario », per usare una frase di comodo che non vuole suonare a rimprovero di nessun collaboratore della Mostra, ma che intende invece chiamare in causa la risponsabilità delle strutture anacronistiche della stessa, è « tirato via » alla buona, come si conviene ad una annuale scadenza che non è possibile trascurare del tutto. Stabilito che la ventilata soppressione delle « minori » è stata accantonata e che ragionevolmente si è ritenuto vantaggioso tenerle in vita (e le ragioni della sopravvivenza sono sin troppo aperte) un altro più sostanzioso impegno è d'obbligo chiedere alla Biennale affinché esse abbiano quel conforto di puntualità informativa e di aggiornamento culturale che l'Ente

veneziano coordinatore non nega alle altre sue branche. Questioni economiche? Certo, ma con possibilità di frutti parecchio positivi. Ed ancor più se la *liaison* cinema non-spettacolare pubblico dovesse insistere nell'occasionale esperimento tentato quest'anno.

Sommariamente raccolti gli appunti di fondo, è necessario premettere ad un esame settoriale delle opere esposte alcune considerazioni sull'operato della giuria la quale, pur se ha deliberato « a maggioranza », non ci trova consenzienti. Non evidentemente a proposito dell'attribuzione di « leoni » e « targhe » di categoria, ché alle riserve può sempre venire attribuito un valore personale che non tiene in giusto conto una politica di equa distribuzione nazionale volta a non scontentare troppi partecipanti, sopra tutto quando essi già hanno superato le forche di una preselezione. Certe compromissioni, quando non sbattano contro il senso comune, sono pienamente accettabili e non offrono spunti oziose reprimende. Sconcertano invece certe prese di posizione o, per spiegarci meglio, talune indicazioni che traspaiono in controluce dalla lettura del verbale.

La giuria di quest'anno, pur non avendo a disposizione gran numero di opere elette, poteva comunque operare la sua scelta massima — il « gran premio leone di S. Marco » — tra un ristretto cerchio di testi indiscutibilmente degni di tale riconoscimento. La situazione, per chi abbia una certa dimestichezza con il livello medio di questo annuale concorso, non era né peggiore né migliore di altre edizioni e, come è ormai regola affermata, alcune categorie mostravano vuoti sensibili, mentre altre s'infittivano generosamente di documenti variamente interessati. Ristretta la rosa a quattro-cinque opere di risultato decisamente superiore alla sufficienza, la scelta è caduta sul polacco *Rodzina Czlowiecka* (t.l.: La famiglia dell'uomo) di Wladyslaw Slesicki a tutto svantaggio del britannico *The War Game* di Peter Watkins, cui è stato assegnato il « premio speciale ».

Sia pure accettando il ballottaggio tra queste due opere (a nostro giudizio ottime *chances* potevano avere anche il canadese *Memorandum* di Donald Brittain, il belga *Chromophobia* di Raoul Servais e lo statunitense *Storm Signal* di Robert L. Drew), la preferenza accordata al polacco manifesta chiaramente una tendenza oggi scarsamente sostenibile (e neppure vogliamo portare ad appoggio della nostra posizione il tanto antitetico esito che i due film, riproposti durante la Mostra grande, hanno riscosso tra la critica). Anche se si accetti per scontato che lo spirito competitivo ha limitato senso di una esposizione artistica e che la stessa formula del traguardo è un controsenso macroscopico, è comunque gioco forza accettare uno stato di fatto. Pertanto, se si deve scegliere il vincitore, l'alloro — proprio perché la « gara » ha carattere del tutto insolito — dovrebbe toccare a chi inserito nel proprio tempo si stacca dalla comunità, solo per partecipare, con dialogo aperto, i suoi costanti interrogativi.

Sostenere che *La famiglia dell'uomo* è fuori della realtà odierna sarebbe assurdo, come lo sarebbe negargli risolte intenzioni poetiche, quelle che *The War Game*, acceso di un aggressivo impegno protestatario, appunto non possiede. Ma vediamo, più appresso, i film. Slesicki, che ricordiamo per un acuto « reportage » sulle comunità degli zingari (*Zanim Opadna Liscie*, 1963), in

certo modo ispirato dalla ormai storica esposizione fotografica curata una decina di anni or sono da Edward Steichen (« The Family of Man » era la testata di questa mostra itinerante), ha voluto ripercorrere analoga esperienza limitando la sua osservazione ad una ristretta comunità contadina. Lo spirito del « racconto » s'accosta all'ispirazione che sostenne Steichen nella difficile scelta dell'immenso materiale che s'era accomulato sul suo tavolo; il tono ripete quella distesa analisi oggettiva che il grande fotografo operò estraendo con emblematica intenzione 503 immagini dalle migliaia e migliaia che una settantina di paesi gli avevano inviate. Ammesso il naturale divario tra fotografia e cnema, quasi si potrebbe dire che Slesicki ha tentato una simiglianza di taglio; comune sicuramente la scelta di atmosfera. Raccontando la giornata di una famiglia di contadini, dal risveglio al riposo dal lavoro dei campi, l'autore ha fermato quegli attimi che più sottilmente potevano affermare la dimensione spirituale di una fatica che non ha stagioni, che travalicando il tempo nella costante iterazione dei gesti abituali, riesce ad elevarli a segni morali. L'*animus* della descrizione, affidato ad una calcolata sobrietà di linguaggio, non tarda certo a « catturare » lo spettatore, ché l'itinerario non è mai casuale, né affidato ad improvvise scoperte. Su di una falsariga lungamente pensata, l'obiettivo traduce un profilo a tutto tondo che, estraneo a barocchismi figurali o ad impennate impressionistiche, si snoda con indiscusso rigore. Che il primo autore al quale viene fatto di pensare, quasi per condizionamento, sia Flaherty e per lui al suo *Man of Aran* è certo. Anche se poi una verifica di collazione porterebbe a far emergere dell'opera polacca quei tempi morti che in Flaherty ben difficilmente riusciremmo ad individuare.

Vogliamo dire che il raffronto, operato sia pure per comodo, porterebbe a rilevare le compiacenze (seppure così intelligentemente nascoste) cui Slesicki non manca affatto di cedere, nonostante la provata intenzione di restare estraneo alla « bella immagine ». Ed il rilievo vale ancor più per il « sonoro », ché netto si avverte il filtro attraverso il quale sono stati snaturati i suoni della vita reale. Rumori, parole, canti, richiami e la « presenza » stessa degli animali sono riportati non in presa immediata ma con l'abile intermediario di una scelta che ha operato — nelle linee di un preordinato disegno sonoro — abbassamenti e rialzamenti di tono, sottolineature e sfumature di ogni tipo. Di conseguenza, una testimonianza che può apparire spontanea, ma che in realtà traduce un raffrenante controllo di rifinitura innaturale. E tutto ciò al servizio di un linguaggio stanco, annodato a ben noti schemi narrativi.

La tradizionalità, evidentemente, non sarebbe di per sé limite grave all'opera, ché assurda si dimostra l'aprioristica attesa per ogni artista di un aggiornamento linguistico (e l'esempio letterario suona a proposito). Slesicki, a buon diritto, racconta nella maniera che più gli aggrada, ma egualmente però non si può sottrarre ai confronti di più scattanti e dialettiche misure narrative. Isolati, in quasi ascetico distacco (che non è poi tale a saper leggere i testi), possono restare soltanto i grandi artisti. Gli altri, anche quando rivelano qualità insolite come il documentarista polacco di cui trattiamo, non possono esonerarsi da un diretto « risentito » entrare nei fatti, pena l'accusa — non immotivata — di un formalismo di corte. Con tutti i meriti che gli si possono attribuire *La famiglia dell'uomo* resta così legata ad un descrittivismo maturo

e suggestivo, ma non si iscrive per singolarità di colpi di pollice nel ristretto novero delle opere assolutamente personali.

Risentimento, aggressività, impietosità e coraggio (se tale vogliamo definirlo in una comunità democratica), brillano alti nel contesto di *The War Game*. Dell'opera già parecchio s'è parlato in Gran Bretagna prima della sua presentazione al pubblico, ché censure pavide si sono opposte alla sua trasmissione attraverso la rete della « BBC », com'era preventivato dall'inizio della sua lavorazione. Il teledramma, infatti, giunto alla copia campione, s'è visto rifiutare quei canali di comunicazione che gli spettavano per contratto e dal grave *impasse* s'è usciti solamente a patto di un compromesso che ha notevolmente amputato il fine precipuo che il film di Watkins si proponeva: quello, appunto, di aggredire il perbenismo nel tranquillo ambiente famigliare. Negata la messa in onda di *The War Game*, si è provveduto ad una presentazione nella sala del « National Film Theatre » (di proprietà del British Film Institute, coproduttore della trasmissione), per cui la platea si è automaticamente ridotta ad una minima percentuale di quegli spettatori che l'avrebbero ricevuta attraverso il video.

Supposte le cause per una terza guerra mondiale (con l'epicentro a Berlino e l'Oriente e l'Occidente schierati in campi opposti), e quindi motivato un attacco atomico alle basi strategiche inglesi, Watkins è passato alla realistica rappresentazione della catastrofe appoggiandosi a documenti ufficiali, a rapporti scientifici, alle testimonianze dirette di chi tiene il polso della situazione e non ignora le « verifiche » di un passato recente. *The War Game* è un « fantaréportage » che non si ispira alle finzioni avveniristiche della narrativa o dei « comic books », ma che traduce in drammatica visione una realtà per nulla « immaginata ». I pericoli di una tale operazione narrativa erano quelli che solitamente si manifestano ogni qual volta un autore tenti un discorso « realistico » ambientato nel futuro: da un lato, gli eccessi dell'avventura fantasticata, dall'altro, i preziosismi di una cura naturalistica superflua. A dare efficienza attualistica alle sue sequenze, Watkins non ha puntato tanto sulla capacità tecnica di eccezionali truccatori (Lilias Munro, supervisore al « make-up », merita una particolarissima citazione), quanto più intelligentemente sulle espressioni degli intervistati, sugli sguardi fissi della folla, sull'allucinata presenza di gente che non ha domani.

Watkins, anche se può in qualche misura aver accentuato i toni (e ciò sempre a fini « profilattici »), neppure ha cercato di fare colpo sullo spettatore con il magistero della realistica ricostruzione. È evidente che egli non chiede applausi per lo sforzo scenografico (anche se non si può restare indifferenti dinnanzi ad una finzione che così instintivamente indurrebbe a sospettarvi almeno una parte di verità), pretende piuttosto l'adesione partecipe al dramma che sta orchestrando sullo schermo. Chiamando la testimonianza delle vittime dell'attacco atomico e contrastandole con le risposte evasive degli uomini d'oggi ch'egli intervista per le strade, il regista acutamente colloca il racconto oltre le sponde dell'avventura. L'equivoco spettacolare non è neppure sfiorato e sempre, costante, si concretizza l'impegno di una opera sofferta: perché la gente sappia la verità, perché l'ignoranza sia scalzata da riferimenti documentati e l'apatia di un temporaneo benessere sia frantumata da una realtà cui tutti si debbono opporre.

Il linguaggio di *The War Game* è giustamente moderno, estraneo alle civetterie intellettuali, sfrutta ogni disperato elemento a disposizione (interviste, ricostruzioni, didascalie, documenti del passato, fantattualità) collegandoli in un *unicum* senza cedimenti o frange. Va, dunque, diretto allo scopo con il rigore d'ogni convinta contestazione ed apre un dialogo con lo spettatore che non può rimanere evasivo. Le ultime sue immagini sono quelle di un gruppo di bimbi dopo la « bomba » i quali, interrogati su quello che vogliono diventare in futuro, rispondono quasi automaticamente: « niente, niente ». Ancora una volta, dunque, Watkins ha saputo prevaricare la retorica e quella negazione finale suona ben più tragica d'ogni parola a commento.

Accettata la fondamentale dissimiglianza genetica dei due testi, alla luce obiettiva dei rilievi e delle riserve, pur di diversa natura per entrambi, non si vedono quali fattori possano avere giocato a favore della scelta operata dalla Giuria, se non quelli di un non indicativo allineamento tra le righe di una fraintesa tradizione « poetica ».

DOCUMENTARI GEOGRAFICI, ETNOGRAFICI E DI FOLKLORE. — Due sole opere di un certo impegno *I fujenti* di Luigi Di Gianni e *La Coumbe des jeunes noceurs* di Jean Rouch. Precedentemente esposto al Festival dei Popoli, il réportage di Rouch (1), pur se ampiamente documentato, non travalica i confini del corretto servizio d'informazione e neppure si stacca per calzanti annotazioni ambientali. Quello di Di Gianni, autore che ha ampiamente legato la sua opera all'etnografia del Meridione, coglie con destrezza alcuni significativi appunti sulla annuale festa della Madonna dell'Arco, una località poco distante da Napoli. I « fujenti », un'antica associazione organizzata militarmente sul modulo delle confraternite della Misericordia, sono l'anima di questa cerimonia patronale e con il loro peregrinare senza posa, saltando e correndo con bandiere e stendardi da una edicola all'altra della Madonna, ne rappresentano il centro d'interesse. Di Gianni ne ha cavato un ritratto duramente scontornato, con sottolineature che non trascurano di annotare l'acceso impasto di misticismo e superstizione che regge sin dal '500 questa ossessiva prova di forza e di penitenza.

DOCUMENTARI SPORTIVI E TURISTICI. — Il solo *Hockey* di Mila Milosevic ha mostrato virtù di stile, oltre ad una magistrale tecnica di ripresa. Il documentarista jugoslavo, che già altre volte aveva affermato un singolare occhio « sportivo » (ricordiamo il suo *Concerto Gimnastico*, squisito nel ritmo, ed il mitragliante *Una finale di ping-pong*) ha guardato alla robusta disciplina con duplice impegno: quello di puntualizzarne i momenti di maggiore violenza (quasi in una mitica lotta di samurai come accenna Milosevic nell'introduzione seguendo al rallentatore la minuziosa vestizione degli atleti) e quello di legare la folla ai protagonisti della gara in un'unica presenza spettacolare.. Improvvisi *flashes* sui volti contratti degli spettatori rompono l'azione sportiva, ma l'inserzione dilata il clima drammatico mozzafiato in un crescendo di ra-

(1) Cfr. LEONARDO AUTERA: *VII Festival dei Popoli*: *senza premi per i migliori*, in « Bianco e Nero », anno XXVII, n. 4, aprile 1966, pag. 79.

pide inquadrature. Un réportage, dunque, allineato figurativamente al cinema più agile e « tenuto » da una sensibilità che non vuole soltanto sorprendere per abilità, ma più ancora suggerire una fisionomia alla passione sportiva.

DOCUMENTARI DI DIVULGAZIONE E DI INFORMAZIONE TECNICA E SCIENTIFICA. — Trascurando il sovietico *Il richiamo dei vulcani* di Troshkin, non più che un riconoscente omaggio agli studiosi che hanno consacrato la vita alla vulcanologia, il quale neppure chiama un raffronto con i testi ormai famosi dello specialista Haroun Tazieff (lo splendido ed acrobatico *Appuntamento con il diavolo*, 1959, per ricordare le pagine più spettacolari dei suoi diari visivi), due sole opere di rilievo: il britannico *Physics and Chemistry of Water* di Sarah Erulkar e *Chilometri 1696* di Valentino Orsini. Nulla da obiettare sul rigore divulgativo del documentario inglese, opportunamente affiancato da precisi schemi animati, ma altrettanto anonimo nella sua lindura tecnica, ormai scaduta ad un iterante cliché. Al contrario del lungo servizio di Orsini (2) il quale — trattando un tema risaputo al cinema industriale — ha saputo rompere gli schemi tradizionali con annotazioni personali e con appunti extra-aziendali che nettamente accertano l'intenzione di allargare il discorso « tecnico » ad una più ampia valutazione della realtà comunitaria e quindi del mondo in cui questo contributo industriale assumerà un senso preciso.

DOCUMENTARI CULTURALI ED EDUCATIVI. — I documentari italiani hanno più volte tentato di affidare alla pellicola il profilo di Cesare Pavese (ne ricordiamo uno di Bazzoni), ma con risultati nettamente inferiori all'impegno assunto. *Terra rossa, terra nera* di Antonio A. Frezza, il quale s'è giovato della diretta collaborazione di Davide Lajolo, non ha sicuramente colmato la lacuna, né con certi itinerari della memoria ha saputo visualizzare le così misurate pagine del diario pavesiano. Egualmente *Avec Claude Monet* di Dominique Lelouche è incespicato nelle trappole di voler « rifare » le tele del maestro dell'Impressionismo. Anche la raffinata maestria dell'operatore Serge Bourgoin, esposta in tutte le possibile sottigliezze del mestiere, ha scavato buche nella sabbia, ché l'apparizione di un « particolare » di Monet è sufficiente a far crollare l'opera di calco realizzata con l'ausilio di suggestivi filtri, retini e trucchi a sfumare.

Di questa sezione, restano dunque *Pour le Mistral* di Joris Ivens e *Comment savoir* di Claude Jutra. Ivens, con la collaborazione dell'O.R.T.F., ha tentato un impressionistico ritratto della ventosa Provenza facendo appello a diverse tecniche di ripresa (bianco-nero, colore, schermo normale, panoramico). Negargli ispirazione e rigore d'impegno sarebbe fare torto ad un autore che non abbisogna di presentazione, ma è un fatto che la sua testimonianza risente di una doppia paternità. Di Ivens, a nostro avviso, sono quelle parti non colorate, strettamente legate alla comunità, alla sua fatica dei campi, alle minime occupazioni, ai contrasti di sentimento delle giornate. Le parti indiscutibilmente migliori; quelle che senza alcuna scenografica ricercatezza sanno

(2) Cfr. ERNESTO G. LAURA: *Va assumendo una fisionomia il film industriale italiano*, in « Bianco e Nero », anno XXVII, n. 6, giugno 1966, pag. 72.

concretare il rapporto uomo-natura, il contrasto uomo-vento, cogliendo attimi di verità con un fermo-immagine non impreziosito nell'impaginazione, ma scelto a sottolineare la realtà dimessa di una cittadina di provincia: passa il « mistral » e le lettere sfuggono dalla buca, i poliziotti accennano un balletto surreale, un velo di sposa avvolge la coppia, i vestiti delle ragazze non rispettano il pudore. Immagini affettuose che stridono sensibilmente con altre costruite un po' a braccio od inzeppate senza chiara necessità. E le riserve valgono pure per il capitolo più spettacolare, quello in cui colore e schermo grande allargano sì la finestra da cui affacciarci al mistral, ma per accentuare tonalità turistiche (o paesaggistiche nella migliore considerazione).

Comment savoir chiede parecchia attenzione o benevolenza per non essere scambiato con un film di prestigio della IBM. La presenza delle macchine « pensanti » è a tal punto invadente e così affettuosamente lodata dal testo che il sospetto di sottesi interessi industriali non è per nulla malizioso. L'intenzione degli autori è quella di svolgere una vasta inchiesta nell'ambiente scolastico (canadese e statunitense), onde verificare quali orizzonti si aprano all'insegnamento futuro grazie all'apporto delle molteplici macchine (dalle più « elementari » ai complessi *computers*) che la tecnologia mette oggi a disposizione anche degli studenti delle classi inferiori. Tema indubitatamente solleticante, giustamente partito in più capitoli, ma che stenta parecchio a rivelare la posizione dell'autore. E nemmeno il finale (apparentemente critico nei confronti di una civiltà che si avvia ad una alienante automatizzazione) resta chiaro, ché il tono ambiguo del commento pare negare la perentorietà delle immagini e, in un tempo, alludere invece ai grandi benefici che la tecnocrazia può recare alla prossima generazione. L'impressione globale — non diciamo la convinzione perché tra tante contraddizioni è facile uscire di rotta — è che Jutra, oltremodo affascinato dall'argomento, abbia stentato egli stesso a prendere posizione (o non l'abbia volutamente assunta) e si sia limitato a raccogliere testimonianze per passarle alla altrui meditazione. Un testo, quindi, necessariamente da valutare con il conforto di specialisti, i quali soli possono puntualizzare le previsioni altrui su un futuro già cominciato.

DOCUMENTARI DI VITA CONTEMPORANEA E DI DOCUMENTAZIONE SOCIALE. — Ricordati *Pianosa* di Mario Carbone (un acuto servizio sugli ergastolani che indubbiamente soffre delle troppo ridotte dimensioni e dello spontaneo accostamento che ne può venire con la teleinchiesta di Ugo Zatterin su Porto Azzurro), *Resistere a Roma* di Giuseppe Ferrara (una documentata analisi del movimento resistenziale romano incentrato sull'attentato di Via Rasella e sulla tragica repressione nazista), *Selma-Montgomery March* di Christopher Harris (una appassionata testimonianza sulla marcia della pace dei negri durante la grave crisi razziale del '65), *The Harvest and the Seed* di Ebrahim Golestan (un'inchiesta diretta sui primi passi della meccanizzazione agricola iraniana, con ampie interviste ahinoi non sottotitolate), una nota di biasimo per *A Penny for Yoyr Thoughts* di Donovan Winter e per *Una provincia italiana* di Eriprando Visconti. L'autore inglese, in sei episodi ricostruiti, ma contrabbandati per cinema-verità, ha tentato una diagnosi della donna britannica piazzando la sua macchina (ed il registratore) nelle *toilettes* di altrettanti *nights*: da quello popolare al club privato. Ogni sketch ha a protagoniste due

giovani le quali, mentre si rifanno il trucco, cianciano a perdifiato dei loro problemi, ma sopra tutto dei rapporti con l'altro sesso. Se la scelta del singolare gineceo si rivela azzeccata, la scoperta contraffazione rende assurda la caparbia volontà di fissare lunghe confessioni (minutamente sceneggiate). Per quanto riguarda il mediometraggio italiano esso si può portare ad esempio di un tipo di inchiesta « su commissione », ove testo ed immagine viaggiano ognuno sulla propria rotaia e solo casualmente s'incontrano, per immediatamente lasciarsi. La provincia sezionata è quella di Forlì, ma lo spaccato non convince nemmeno quando riferisce di gravi carenze e di preoccupanti prospettive future, ché Visconti, non avendo assunto in proprio l'acre tono denunciatario del commento, si limita a rivestirlo di immagini assolutamente scaricate di polemica, al limite dell'anonimo.

Memorandum del canadese Donald Brittain e *Labanta Negro* di Piero Nelli traducono, invece, la convinta partecipazione degli autori ai casi narrati. Entrambi, macchina a mano, hanno seguito i protagonisti cercando di cogliere, attraverso scarni *réportages*, significati più ampi di quelli immediati. A fianco dei partigiani del Partito Africano per l'indipendenza della Guinea Capoverde, Nelli ha filmato un diario che si impone per l'essenzialità delle annotazioni, per lo spazio umano che concede ai protagonisti di questa sfibrante lotta, per il pudore con cui il bianco europeo si è fatto da parte lasciando ai fatti il compito di riassumere anni di speranza e di sofferenza. Anche quando è entrato da testimone diretto negli avvenimenti, il cronista si è giustamente posposto agli uomini alle donne ai ragazzi di un popolo che si batte per la libertà. Il servizio è perentorio proprio per la determinazione con cui si è restati fuori della retorica di una giusta causa: immagini come quelle del piccolo povero ospedale dei guerriglieri o quelle della partita di calcio — da dissimili angolazioni — rifiutano il commento. Al massimo, accettano didascalica asciuttezza, quella appunto che Nelli ha fornito alla sua cronaca di dieci giornate di guerra.

Il « memorandum » cui si riferisce il film canadese è quello di Goering (21 luglio 1941) per il capo delle S.S. Heydrich, che mise in moto la infernale macchina della « soluzione definitiva della questione ebraica ». Brittain ha pedinato il vetraio Berbard Laufer, un sopravvissuto ai campi di sterminio, che nel ventesimo anniversario della liberazione — accompagnato dal figlio — visita i campi di Dachau e di Auschwitz, ove perirono otto suoi famigliari. Nella cronaca di questo viaggio l'obiettivo ripetutamente si sofferma ad analizzare il comportamento del giovane Laufer: le sue esitazioni, certi attimi di incomprensione, un sorriso rubato al dolore, una distrazione di ragazzo. La sottile contrapposizione delle due generazioni nasce così dall'itinerario doloroso e sempre l'autore mostra singolare capacità di sintesi nella complessa analisi dei rapporti tra il presente ed il passato, tra le vittime e la Germania odierna, tra le generazioni che hanno patito e quelle cresciute nella pace. Un intreccio psicologico oltre modo difficile a concertare, ma che Brittain ha saputo reggere con una serie di lucide annotazioni, di appunti taglienti, che nel successivo intreccio si dilatano in testimonianza di notevole spicco, e non soltanto per la tecnica inchiestuante (il film, a norma di regolamento è stato poi spostato dalla giuria nella categoria « cortometraggi narrativi »).

CORTOMETRAGGI SPERIMENTALI. — Il tedesco Herbert Seggelke è autore di lunga esperienza e di oscillanti meriti. Per lo più cedevole alle suggestioni di compositi « collages » ove la figura umana si mischia a riproduzioni d'arte, a ricostruzioni « storiche », a brani documentaristici, con *Gerichstag* (Il tribunale), ha tentato questa volta la contaminazione tra l'opera grafica di Honoré Daumier (quella riguardante l'ambiente del tribunale) e la pantomima di Marcel Marceau. Quando Marceau è l'imputato, i disegni di Daumier forniscono il coro e la scenografia. Ma la fusione degli elementi è lontana dall'essere raggiunta, anche se il grande mimo ancora una volta esprime appieno il magistero di un'arte raffinatissima. *L'ultimo* di Vittorio Armentano, riconosciuto « per l'originale uso dei mezzi espressivi nella traduzione visiva di uno dei classici motivi della letteratura fantascientifica », racconta dell'ultimo uomo sulla terra. Ricorrendo ad una vasto repertorio di effetti (obiettivi deformanti, passaggi dal colore al monocromatismo, angolature e movimenti non troppo usuali) e con l'ausilio di una colonna « concreta », il giovane autore è riuscito — in parte — a dare spessore all'allucinata visione, ma sempre al di sotto del clima scarno e apocalittico di certe pagine della S.F.

CORTOMETRAGGI NARRATIVI. — Taciuti i gravissimi infortuni di Michele Gandin (*Il signor Pip*) e di Luigi Di Gianni (*Il ricevimento*), testi assolutamente sbagliati e per nulla accettabili in una esposizione internazionale, due sole opere — singolarmente legate allo stesso tema — hanno dato risalto a questa sezione. Se i meriti di *Jemina and Johnny* di Lionel Ngakane non oltrepassano le sponde di un sentimentale invito alla convivenza razziale (ad onta della accurata realizzazione e della gentile prestazione dei due piccoli interpreti che giocano una gustosa passeggiata tra i quartieri del west londinese), *Et la neige n'etait plus* del senegalese Ababacar Samb introduce ad una tematica estremamente interessante: il problema del reinserimento nella comunità africana dei giovani vissuti ed educati in Europa. Per essi, che non sono più uomini del vecchio continente, ma neppure si sentono cittadini del nuovo che sta sorgendo, il dramma ha radici profonde. L'autore, attraverso la metafora di un caso privato, suggerisce la necessità (almeno per un certo spazio) di un razzismo rovesciato. Il giovane negro, che ha conosciuto le conquiste tecnologiche e lo standard di vita europeo, potrà mai sentire come propria una civiltà così strettamente intramata nella tradizione ancestrale e nelle convinzioni tribali? Attorno a lui, i segni più evidenti sono quelli di una spudorata mimesi: nell'abbigliamento, nei divertimenti, nel trucco, nell'aspirazione ai consumi suggeriti ad ogni angolo di strada, il negro tende a scimmiottare il bianco, quasi a confondersi con lui. Il protagonista della vicenda — secondo l'autore — non ha che una via da percorrere: quella di un ritorno consapevole alla propria gente, rifiutando gordianamente le suggestioni di una solo superficiale maturità negra. Un richiamo dunque deciso alla senghoriana negritudine.

CORTOMETRAGGI DI ANIMAZIONE. — Poche le novità in un settore in netta fase di stanchezza. Mentre i « grandi » (Joji Kuri con *La finestra*, John Halas con *Professor Yaya's Memories*, Jiří Brdečka con *Blaho Lasky*) proseguono il loro personale itinerario, gli « altri » sembrano avere perso quello

scatto che abbastanza di recente li aveva portati a sperimentazioni d'ogni tipo. Nella stazionaria situazione, comunque, due opere di altissimo livello, seppure non innovatrici sul piano della ricerca: *Chromophobia* di Raoul Servais e *What oh Earth* di Les Drew. Il secondo, di produzione canadese, non poco influenzato dallo stile grafico di Duning, racconta con godibilissimo humour la storia della forma di vita oggi prevalente sul nostro pianeta: la progenie dell'automobile. Di questi dannati insetti a quattro gambe, che sembrano avere ereditato la Terra, vengono amabilmente descritti i « casi » più appariscenti: una girandola di trovate — non di rado sottilmente surreali — che traducono un'ironia sempre azzeccata, e tagliente. Il rapporto uomo-auto è messo alle corde e tenuto sotto tiro con una serie di « ganci » e di « uppercuts » che lentamente sfanno l'avversario il quale, quando rinasce sotto nuove forme, è nuovamente aggredito e smontato. Un ritmo grafico-sonoro incalzante ed una felice essenzialità di tratto sono gli strumenti della personalissima inchiesta.

Legioni di grigio invadono il mondo del colore, la loro razzistica « cromofobia » è per una totale dominazione del nero e del bianco. Armi infernali, lager, distruzioni a tappeto, torture e forche sono i mezzi con cui la forsennata legione sempre più stringe il cappio attorno ai tremanti colori. Ma Till Eulenspiegel non accetta la sottomissione; ancora una volta balza alla testa dei diseredati ed infonde loro coraggio con una girandola di astuzie che riescono a provocare i primi vuoti tra le orde barbariche. Till, alla fine, riporta al mondo i colori e la pace. La metafora della favola, sorretta da un eccellente grafismo e da una fervida fantasia figurativa, è sin troppo aperta: il rinascente nazismo ed il militarismo prussiano sono gli obiettivi chiaramente esposti di una satira che pur non rifiutando tratti feroci è sempre guidata da un gusto misuratissimo di ironia. Potrebbero citarsi la violenza di un Grosz e la carica demistificante di un Siné, a voler dare due esempi lontani tra loro nel tempo ma parimenti ostili ad ogni forma di prevaricazione. Alla civile denuncia, il personaggio di Till aggiunge una maliziosa e scanzonata sottolineatura: l'esatto punto di tangenza tra la favolistica popolare e la odierna letteratura di protesta.

TELEDOCUMENTARI. — In questa sezione un curioso ma parecchio cifrato esperimento di Arthur Lipsett, *A Trip Down Memory Lane*, che ritenta — con minore causticità — l'esperienza di *Very Nice, Very Nice*; *The War Game* di cui s'é scritto e *Storm Signal* di Robert L. Drew che ripercorre minutamente il calvario di una giovane drogata attraverso un pedinamento durato quattro mesi. Drew, che non è nuovo ad esperimenti del genere e che probabilmente è giunto al livello più alto della sua personale utilizzazione dello strumento cinematografico con *The Chair*, si è proposto questa volta di investigare un caso tra i tanti con intenzioni di più ampia risonanza sociale. La protagonista, una donna sposata di vent'anni, madre di un bambino, è seguita dappresso nel periodo del suo progressivo scadimento (sino alla prigione) e poi in quello della disintossicazione e del tentato reinserimento nella comunità attraverso una lenta cura psicanalitica. Il documento non ha praticamente una chiusa: resta l'incertezza di una guarigione che potrà forse sottrarre definitivamente la vittima alla droga. Chi conosce i modi di questo cinema diretto,

ed altre volte ne ha potuto valutare i limiti genetici, già immagina quali possono essere le riserve che avanziamo. Evidentemente non valgono per il singolo caso di *Storm Signal* (indubitatamente sincero e privo di compiacimenti), ma per la natura di siffatte investigazioni che sempre offrono il fianco al sospetto di artifici spettacolari che intramati nei fatti e per la consapevolezza di non potere in alcun modo accertare il tasso di affabulazione. Come « spettacolo » l'opera di Drew si regge benissimo, come documento lascia perplessi: il problema, dunque, sta nell'ottica con cui ci si rivolge allo schermo sedendosi in poltrona.

La Giuria della XVII Mostra Internazionale del Film Documentario di Venezia — composta da: Nanni Loy (Italia), presidente; Callisto Cosulich (Italia), Dimitar Petrov (Bulgaria), Tadeusz Koncicki (Polonia), Vicente Antonio Pineda (Spagna) — ha assegnato i seguenti premi:

Gran Premio « Leone di San Marco »: *Rodzina czlowiecza* (t.l.: La famiglia dell'uomo) di Wladyslaw Slesicki (Polonia);

Premio Speciale della Giuria: *The War Game* di Peter Watkins (Gran Bretagna);

Premio « Leone di San Marco » (per il miglior film di ciascuna categoria): I) documentari: *Pour le Mistral* di Joris Ivens (Francia); II) cortometraggi e mediometraggi a soggetto: *Memorandum* di Donald Brittain (Canada); III) teledocumentari: *Storm Signal* di Robert L. Drew (U.S.A.);

Targhe « Leone di San Marco » (per il miglior film di gruppo all'interno di ciascuna categoria): I) documentari: *a*) geografici, etnografici e di folklore: non assegnato; *b*) sportivi e turistici: *Hockey* di Mirac Milosevich (Jugoslavia); *c*) di divulgazione e di informazione scientifica: *Physics and Chemistry of Water* di Sarah Ervlkar (Gran Bretagna); *d*) culturali ed educativi: *Comment savoir* di Claude Jutra (Canada); *e*) di vita contemporanea e di documentazione sociale: *Labanta negro* di Pietro Nelli (Italia); II) cortometraggi e mediometraggi a soggetto: *a*) sperimentali: *L'ultimo* di Vittorio Armentano (Italia); *b*) narrativi: *Jemina and Johnny* di Lionel Ngakane (Gran Bretagna); *c*) d'animazione: *Chromophobia* di Raoul Servais (Belgio); III) teledocumentari: *a*) di montaggio: *Trip Down Memory Lane* di Arthur Lipsett (Canada); *b*) realizzati in presa diretta: non assegnato.

I film della Mostra del Documentario

BELGIO

CHROMOPHOBIA — **r., s., anim.**: Raoul Servais - **m.**: Ralph Darbo - **p.**: Ministère de l'Education Nationale (10').

LES PORTES DU SILENCE — **r., s., f.**: Charles Conrad - **m.**: Charles Vanden Borren, Safford Cape - **p.**: Ministère de l'Education Nationale (15').

CANADA

COMMENT SAVOIR — **r.**, **s.** : Claude Jutra - **f.** : Bernard Gosselin - **p.** : National Film Board of Canada (70′).

ENERGY AND MATTER — **r.** : Robert Verrall - **f.** (col.) : Robert Verrall - **m.** : Robert Fleming — **p.** : National Film Board of Canada ((10′).

MEMORANDUM — **r.** : Donald Brittain - **f.** : John Spotton - **p.** : National Film Board of Canada (60′).

TRIP DOWN MEMORY LANE, A — **r.** : Arthur Lipsett - **f.** : materiale di repertorio - **p.** : National Film Board of Canada (14′).

WHAT ON EARTH — **r.**, **anim.** : Les Drew - **f.** (col) : Kjeld Nielsen - **m.** : Don Douglas - **p.** : National Film Board of Canada (9′).

CECOSLOVACCHIA

BLAHO LASKY (t.l. **La benedizione dell'amore**) — **r.**, **anim.** : Jiří Brdečka - **p.** : Kratký Film (12′).

CISLICE (t.l. **Numeri**) — **r.**, **anim.** : Pavel Prochazka - **f.** (col.) : B. Novak, E. Strakon - **m.** : J. Kolafa - **p.** : Kratký Film-Kresleneho Filmu (10′).

LIDICE — **r.** : Pavel Hasa - **f.** : Jaroslav Kadlec - **m.** : Jiří Sust - **p.** : Ceskoslovensky Armandi Film (36′).

STALETA VODA (t.l. **Acqua secolare**) — **r.** : Karel Vaček, Ivan Kudelka - **f.** : Ivan Kudelka - **m.** : Jiří Sust - **p.** : Kratký Film (28′).

FRANCIA

AVEC CLAUDE MONET — **r.** : Dominique Lelouche - **f.** (col.) : Jean-Serge Bourgoin - **m.** : Maurice Thiriet - **p.** : Skira Film (20′).

DEUX URANIUMS, LES — **r.** e **f.** (col.) : Jacques Leroux - **m.** : Martial Solal - **p.** : Paris Cité Prod. (10′).

GOUMBE DES JEUNES NOCEURS, LA — **r.**, **f.** (col.) : Jean Rouch - **p.** : Les Films de la Pléiade (27′).

OPUS 007 — **r.**, **f.** (col.) : Gérald Belkin - **m.** : Pierre Henry - **p.** : Films Orzeaux (13′).

POUR LE MISTRAL — **r.** : Joris Ivens - **f.** (b/n, col e in parte Cinemascope) : Pierre Lhomme - **m.** : Antoine Verdet - **p.** : Centre Européen Cinéma Radio-Télévision (36′).

QUI DONC A REVÉ ? — **r.** : Liliane de Kermadec - **p.** : Delpire Pord. (12′).

GERMANIA FEDERALE

GERICHSTAG — **r.**, **s.** : Herbert Seggelke - **f.** : Roger Fellous, Hans-Jurgen Rückert - **m.** : Boris Blacher - **int.** : Marcel Marceau - **p.** : Filmproduction Günther Scnabel (12′).

POP CORRIDA — **r., anim.:** Rudolf J. Schummer - **f.:** Heinz A. Sippel - **m.:** Riz Ortolani - **p.:** Eres Film (12').

GIAPPONE

LA FINESTRA (t.l.) — **r., anim., f.:** Yoji Kuri - **p.:** Kuri Ikken Manga Kobo (5').

GRAN BRETAGNA

JEMINA AND JOHNNY — **r., s.:** Lionel Ngakane - **f.:** Brian Probyn - **m.:** Bill Bramwell - **p.:** Derrick Knight & Partners (30').

PHYSICS AND CHEMISTRY OF WATER — **r.:** Sarah Erulkar - **f.** (col.): Charles Smith - **m.:** Jacques Lasry - **p.:** World Wide Pict. (20').

PROFESSOR YAYA'S MEMORIES — **r., s.:** John Halas - **anim.:** Franco Cristofani - **m.:** Francis Chagrin - **p.:** Hals & Batchelor Cartoons (8').

PENNY FOR YOUR THOUGHTS, A — **r., s.:** Donovan Winter - **f.:** Frank Ellis - **int.:** Tracy Rogers, Sheila Withe, Annette Whiteley, Susan Worth, Jennifer Wood, Jill Mai Meredith - **p.:** Donwin Prod. (40').

SLAG'S PLACE — **r., s.:** David Naden, Gwyneth Surdiva - **f.:** Richard Leiterman, Ian McFarlane, Louis Wolfers - **p.:** David Naden Associates (25').

UNDERWATER SEARCH, THE — **r.:** John Armstrong - **f.** (col.): Ron Bicker - **m.:** Edward Williams - **p.:** Shell Int. Petroleum Co. (41').

THE WAR GAME — **r., s.:** Peter Watkins - **f.:** Peter Bartlett - **p.:** BBC-TV, British Film Institute (48').

GRECIA

KAI O ORFEAS TRAGOUDAI (t.l. **E Orfeo canta**) — **r.** e **f.:** Basil Maros - **m.:** Nikiforos Rotas - **p.:** Film & TV Prod. Athens (45').

INDIA

GLIMPSES OF INDIA — **r.:** Mushir Ahmad - **p.:** Ministry of Information (20').

IRAN

IL RACCOLTO E LA SEMINA — **r. s., f.:** Egrahim Golestan - **p.:** Golestan Film Unit (30').

ISRAELE

LA TERRA SANTA — **r.:** Peter Frye - **f.** (col.): J. Mimish Herbst - **p.:** Ministry of Information (18').

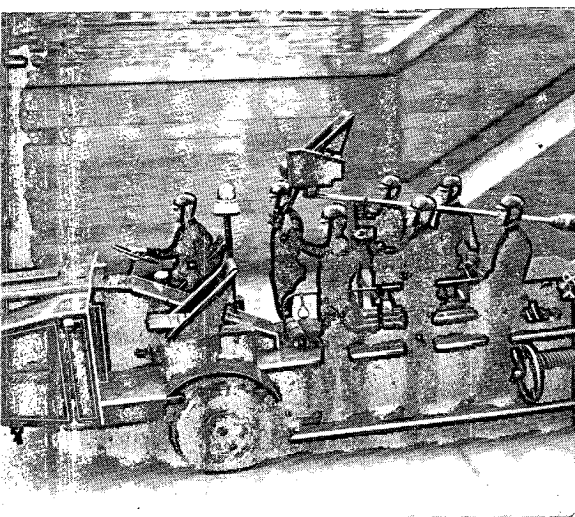
Venezia '66

Da *La battaglia di Algeri,* il film italo-algerino di Gillo Pontecorvo che ha vinto il « Leone d'oro ».
(*Jean Martin*).

(*sopra*): L'attrice più interessante della Mostra: Alexandra Kluge in *Abschied von Gestern* di Alexander Kluge (Germania occidentale).

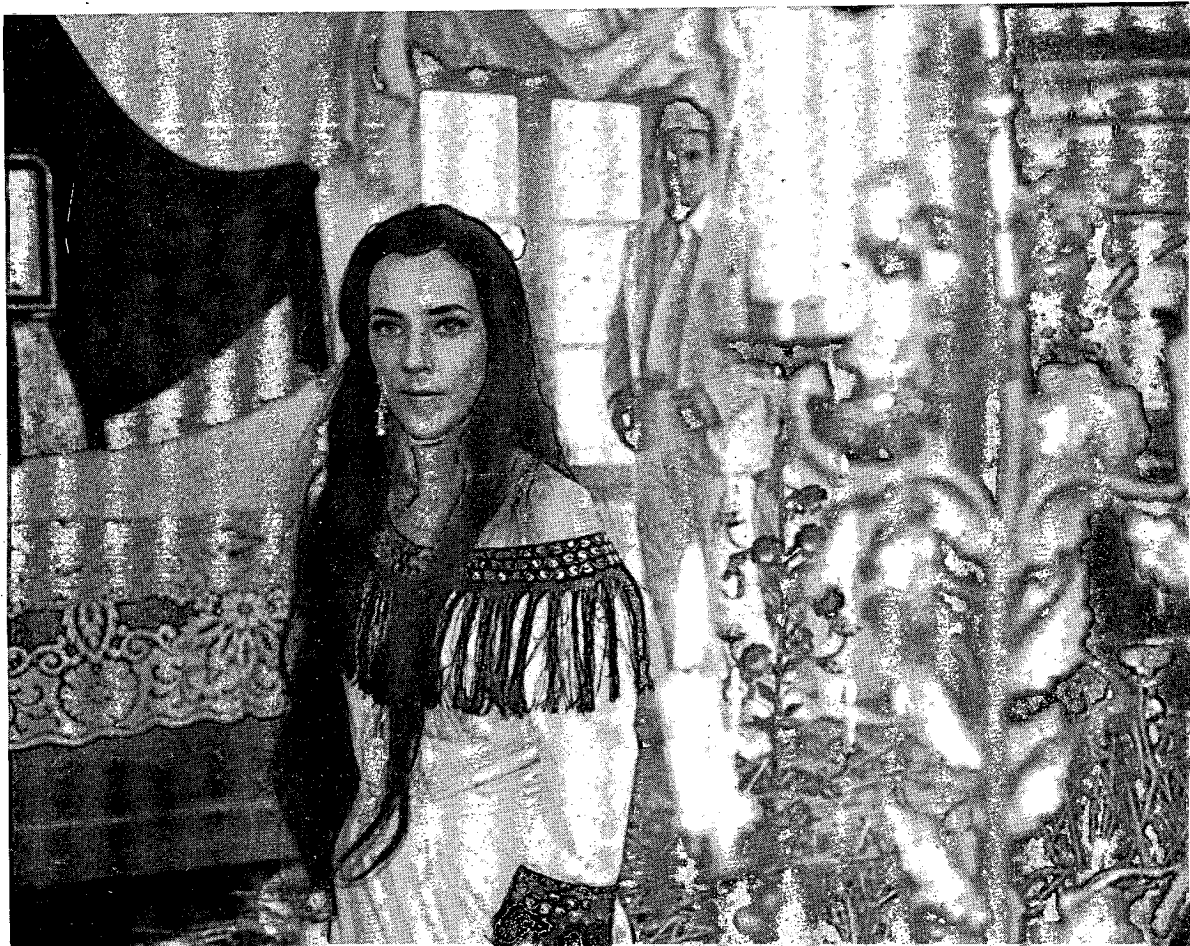
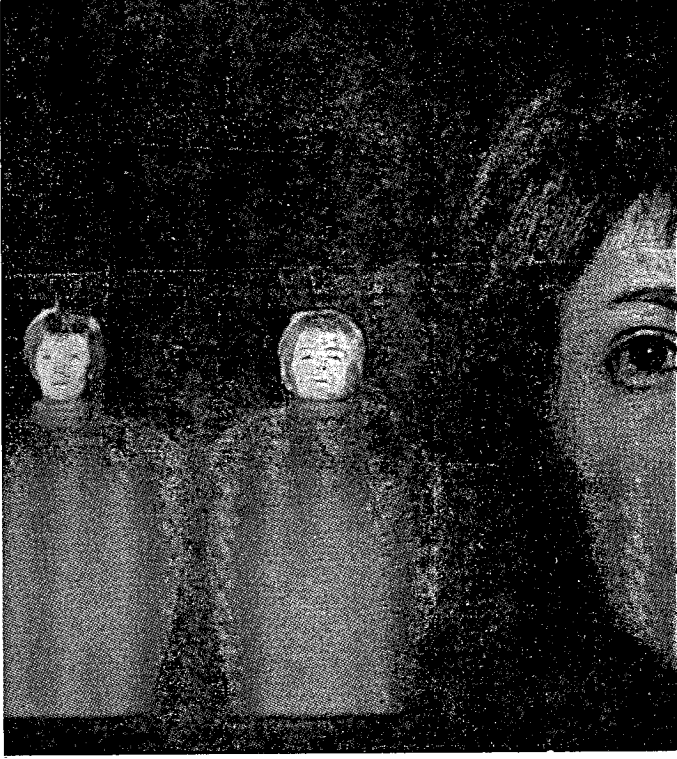
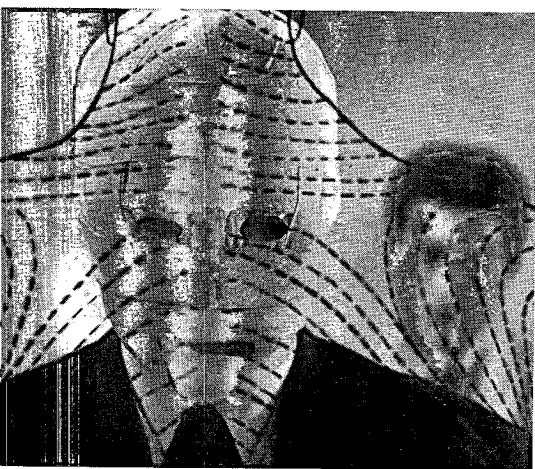
Le « Coppe Volpi » per la migliore interpretazione: (*sopra, a sinistra*): Nataša Arinbasarova in *Pervij ucitel* (t.l.: Il primo maestro) di A. Mikhalhov-Končalovskij (U.R.S.S.); (*sotto*): Jacques Perrin (*a destra*, con Gianni Garko e Rosemarie Dexter) in *Un uomo a metà* di Vittorio De Seta (Italia).

Il gruppo francese. (*Sopra*): Dall'estetizzante *La curée* (La calda preda) di Roger Vadim, dal romanzo di Zola. (*Peter McEnery, Jane Fonda*). - (*sotto*): Da *Au hazard, Balthazar* di Robert Bresson, riconferma di un Maestro.

Da *Nattlek* (Giochi di notte) della svedese Maj Zetterling. (*Ingrid Thulin*).

Da *Fahrenheit 451* (id.) realizzato in Inghilterra dal francese François Truffaut, sulla scorta del romanzo dell'americano Ray Bradbury. (*Cyril Cusack, Oskar Werner*).

Da *The Wild Angels* (Gli angeli selvaggi), prodotto e diretto dall'americano Roger Corman.

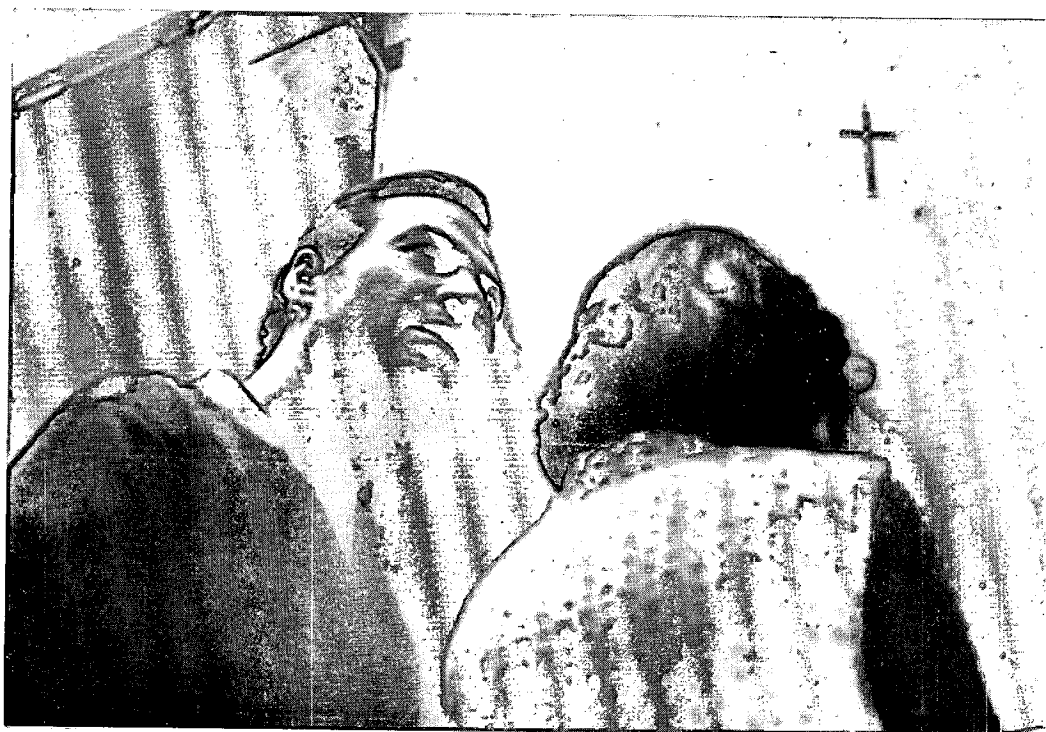
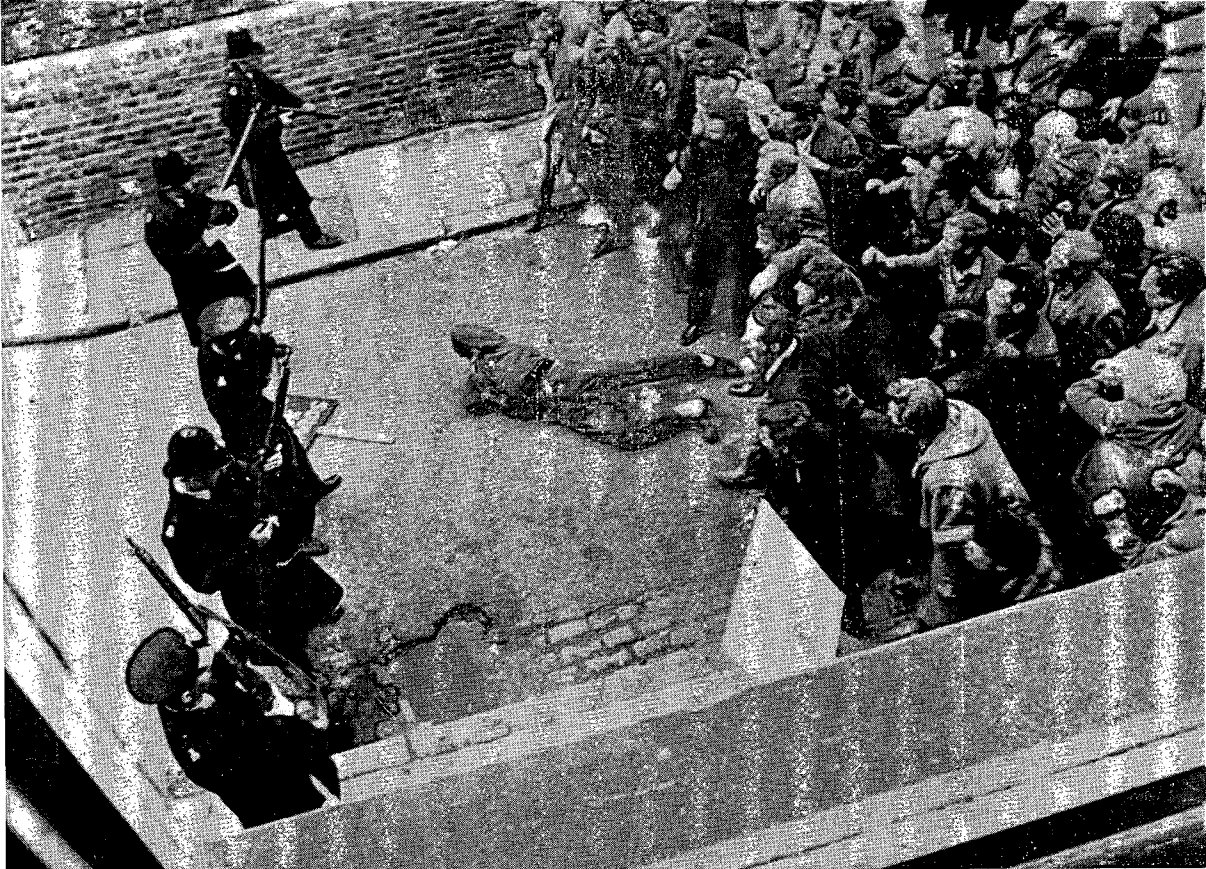
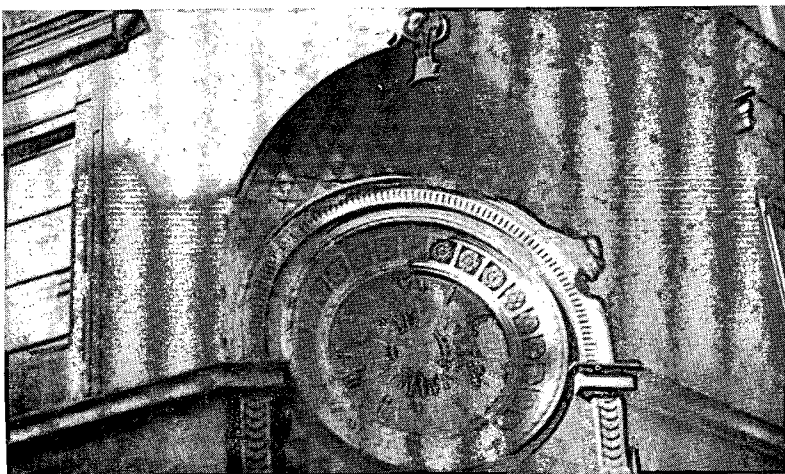
Da *Comédie*, mediometraggio dei francesi M. Karmitz, J. Ravel, J.-M. Serreau basato sull'atto unico di Samuel Beckett.

Da *Les créatures* della francese Agnès Varda. (*Britta Petersen, Jacques Charrier*).

la sezione informativa

(*sopra*): Da *La prise du pouvoir par Louis XIV*, l'ottimo telefilm a colori di Roberto Rossellini che ha chiuso fuori concorso la Mostra '66. (*Jean-Marie Patte*).

Da *Tanin no kao* (t.l.: Il volto di un altro) di Hiroshi Teshigahara (Giappone). (*Tatsuya Nakadai*).

Da *Francesco di Assisi,* telefilm dell'ex allieva del C.S.C. Liliana Cavani, che offre un'immagine nuova e moderna del Santo.

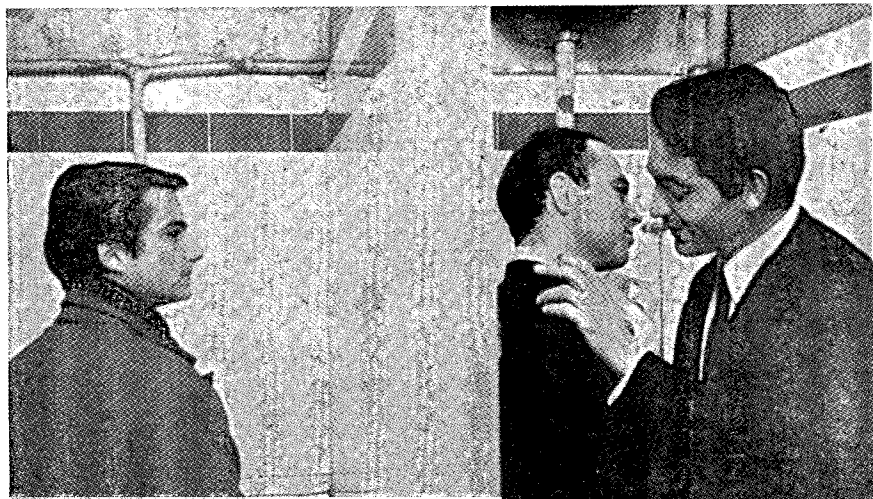
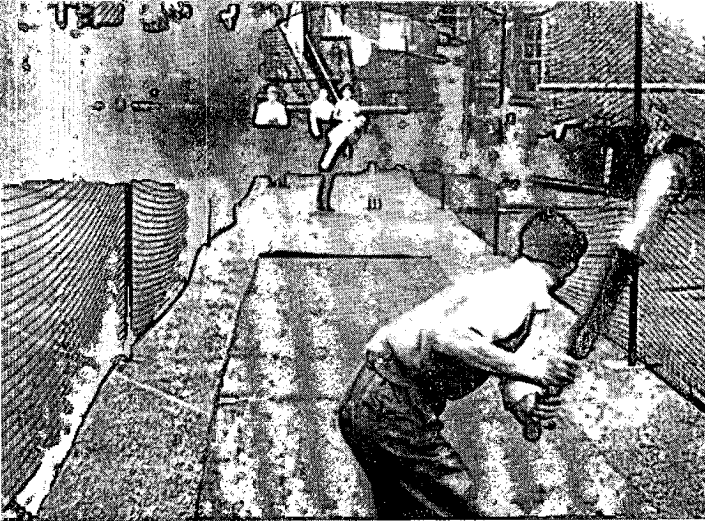
Da *The Drifter*, opera prima dell'americano Alex Matter.

Da *A grande cidade* (t.l.: La grande città) del brasiliano Carlos Diegues. (*Leonardo Villar*).

i documentari e i film sull'arte

(*sopra*): Il film più vivo e stimolante della Mostra del documentario è stato il mediometraggio inglese *The War Game* di Peter Watkins. - (*a fianco*): Da *Helioplastyka* del polacco Jaroslaw Brzozowski, vincitore di un premio di categoria alla Mostra del film sull'arte.

I festival dell'estate: Berlino

(*sopra*): Da *Cul-de-sac* di Roman Polanski, « Orso d'oro ». (*Françoise Dorléac*). - (*a fianco*): Da *La caza* dello spagnolo Carlos Saura.

(*a destra*): Da *Schonzeit für Füchse* del tedesco Peter Schamoni. (*Helmut Förnbacher*).

(*sopra, a sinistra*): Da *Georgy Girl* di Silvio Narizzano, premio O.C. I.C. (Gran Bretagna). (*Lynn Redgrave, James Mason*). - (*sopra*): Da *Lord Love a Duck* dell'americano George Axelrod. (*Tuesday Weld, Lola Albright*, « Orso d'argento » per la migliore attrice). - (*a fianco*): Da *Jakten* (t.l.: La caccia) dello svedese Yngve Gamlin. - (*sotto*): Da *Masculin-féminin* di Jean-Luc Godard. (*a sin., Jean-Pierre Léaud*, « Orso d'argento » per il miglior attore).

Porretta Terme: informativa e retrospettiva

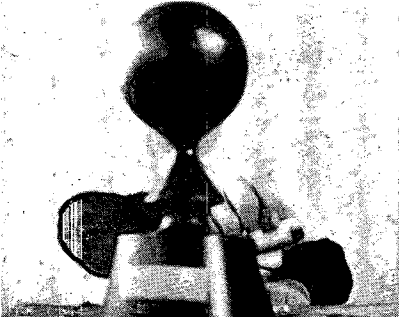
Il « Free Cinema » britannico. Da *We Are the Lambeth Boys* di Karel Reisz.

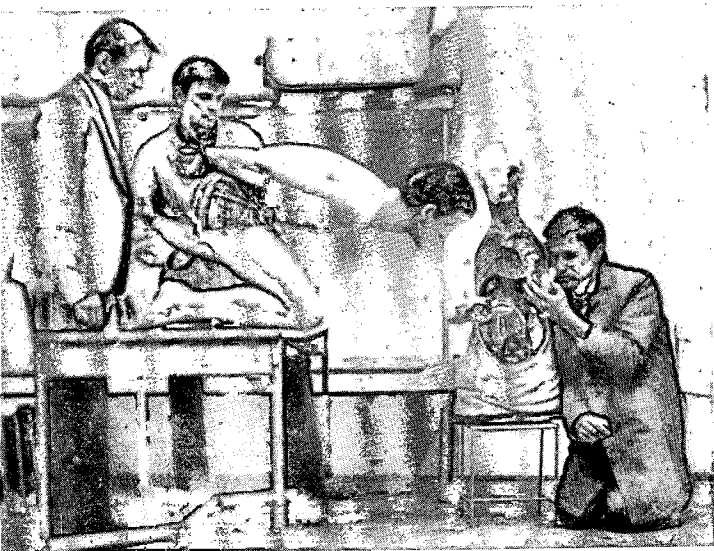
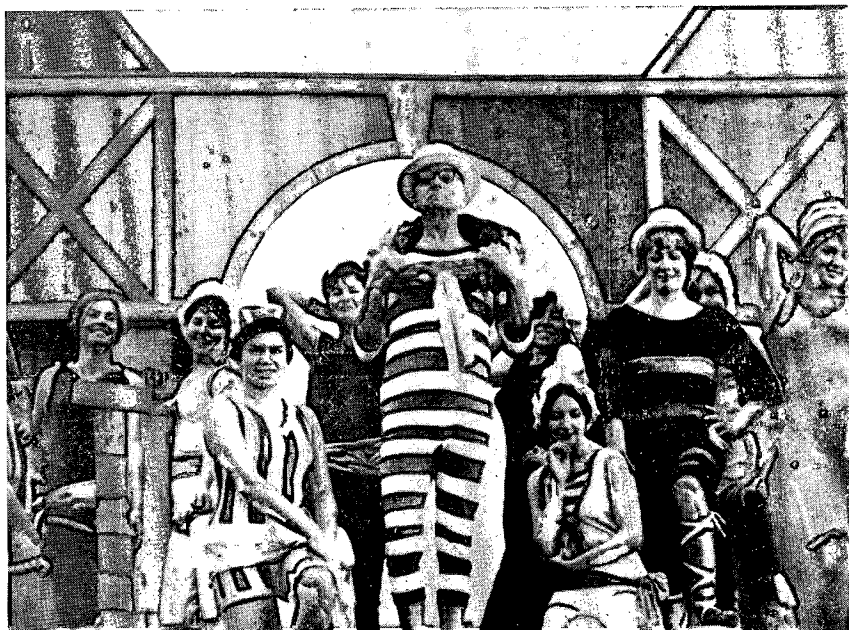
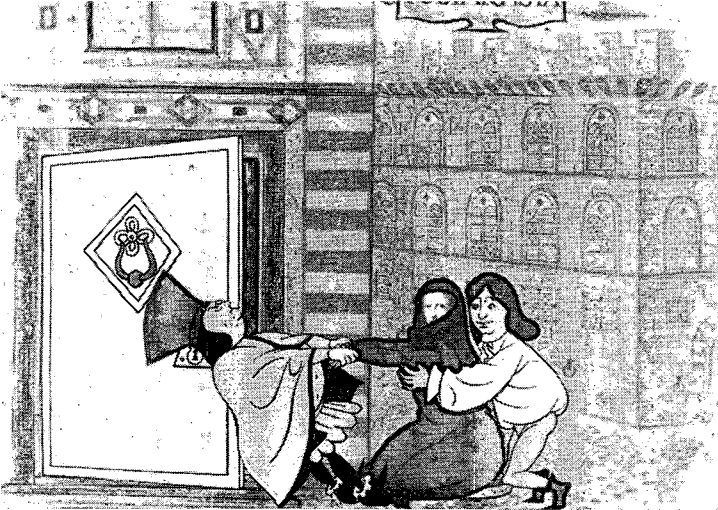
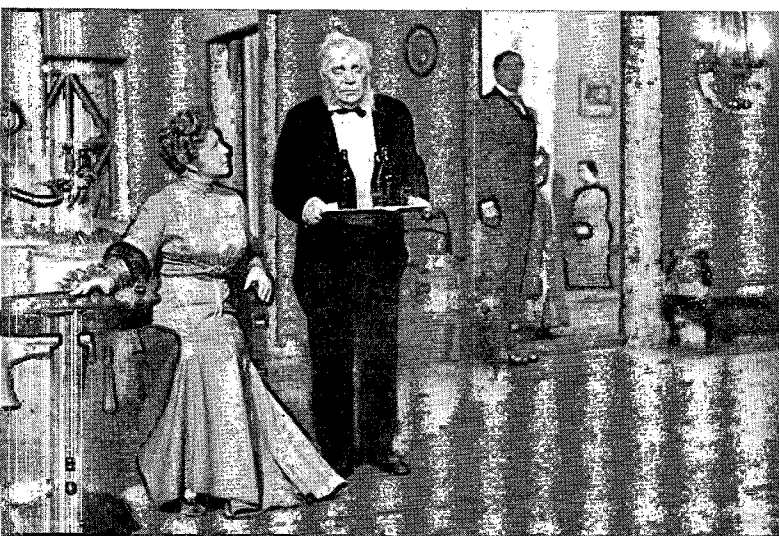
Da *Together* di Lorenza Mazzetti.

Da *Momma Dont't Allow* di Tony Richardson e Karel Reisz.

Da *491* dello svedese Vilgot Sjoman.

Da *Kärlek 65* (t.l.: Amore '65) dello svedese Bo Widerberg.

Da *The Inauguration of Pleasure Dome* dell'americano Kenneth Anger.

La « scuola di Belgrado ». (*in colonna, sopra, dall'alto in basso*): Da *Pecat* (t.l.: Il timbro) di Brana Celovic; *Prvi padez-čovek* (t.l.: Al primo posto-l'uomo) di Krsto Skanata; *Dani* (t.l.: Giorni) di Aleksandar Petrovic. - (*in colonna, a destra, dall'alto in basso*): Da· *Izdajnik* (t.l.: Il traditore) di Kokan Rakonjac; *Prometej s otoka Viševice* (t.l.: Il Prometeo dell'Isola Viševice) di Vatroslav Mimica; *Dvoje* (t.l.: Due) di A. Petrovic.

Bergamo: film d'arte e d'autore

(*sopra*): Da *Bloudeni* (t.l.: Smarrimento) dei cechi Antonin Masa e Jan Curik. - (*a fianco*): Da *Bariera* (t.l.: La barriera) del polacco Jerzy Skolimowski. - (*sotto*): Da *Ponedjeliak ili utorak* (t.l.: Lunedì o martedì) dell'jugoslavo Vatroslav Mimica.

Da *Proc se usmivas Mono Liso?* (t.l.: Perché sorridi, Monna Lisa?) del cèco Jiří Brdečka.

Da *Dolgaja stchastlivaja zhizn* (t.l.: Una vita lunga e felice) di Ghennarij Schpalikov ,(U.R.S.S.S.).

Da *Vendetta* del polacco Wladyslaw Nehrebecki.

ITALIA

CHILOMETRI 1696 — **r.**: Valentino Orsini - **f.** (technicolor): Rino Filippini - **m.**: Luciano Chailly - **p.**: Saipem-Siderexport (56').

CITTÀ CHE NON DEVE MORIRE, UNA — **r.**: Diego Fiumani - **comm.**: Carlo Bo - **f.** (col.): Mario Carbone - **m.**: Egisto Macchi - **p.**: Unitelefilm (14').

DOVE VAI, GERMANIA? — **r.**: Emilio Marsili - **f.**: Ubaldo Marelli - **m.**: Sergio Pagoni - **p.**: Onda Produzione (12').

DAL FASCISMO ALLA REPUBBLICA — **r.**: Hombert Bianchi - **p.**: RAI (52').

E ADDIO ROBERTO — **r.**: Antonio De Gregorio - **f.** (col.): Umberto Galeazzi - **m.**: Sandro Brugnolini - **p.**: Corona Cinematografica (12').

ET VOILÀ, antologia di materiale di repertorio — **r.**: Valerio Marino e Alberto Verdejo - **p.**: Istituto LUCE (20').

FIGLI CRESCONO, I — **r.**: Virgilio Sabel - **p.**: RAI (45').

FUJENTI, I — **r.**: Luigi Di Gianni - **f.** (col.): Luigi Sgambati - **p.**: Nexus Film (14').

LABANTA NEGRO — **r.**: Piero Nelli - **f.**: Eugenio Bentivoglio - **p.**: Reiac Film (40').

MIDWAY: QUATTRO MINUTI IN UNA BATTAGLIA — **r.**: Nicola Adelfi e Amleto Fattori - **p.**: RAI (52').

PIANOSA — **r., f.**: Mario Carbone - **p.**: Elisa Magri (12').

PROVINCIA ITALIANA, UNA — **r.**: Eriprando Visconti - **f.**: Mario Carbone - **p.**: Unitelefilm (21').

QUEL SILENZIO CHE È INTORNO — **r.**: Antonio De Gregorio - **f.** (col.): Franco Di Stefano - **m.**: Alberico Vitalini - **p.**: Corona Cinematografica (12').

RACCONTO DI UNO SCONOSCIUTO — **r.**: Camillo Bazzoni - **p.**: Staco Film (12').

RESISTERE A ROMA — **r.**: Giuseppe Ferrara - **f.**: Claudio Racca - **m.**: Sergio Pagoni - **p.**: Gruppo Ferranti (20').

RICEVIMENTO, IL — **r.**: Luigi Di Gianni - **f.** (col.): Nino Cristiani - **m.**: Egisto Macchi - **p.**: Documento Film (16').

SIGNOR PIP, IL — **r., s.**: Michele Gandin - **f.**: Mario Bernardo - **p.**: Nexus Film (20').

TERRA ROSSA, TERRA NERA — **r.**: Antonio A. Frezza - **f.**: Angelo Bevilacqua - **m.**: Sandro Brugnolini - **int.**: Ileana Ghione - **p.**: Corona Cinematografica (11').

ULTIMO, L' — **r.**: Vittorio Armentano - **f.** (col.): Giulio Albonico - **m.**: Egisto Macchi - **p.**: Nexus Film (11').

VECCHIA E NUOVA INGHILTERRA — **r.**: Enrico Gras e Mario Craveri - **p.**: RAI (57').

JUGOSLAVIA

DA CAPO AL FINE — r.: Sveta Pavlovic - **f.:** Dragoljub Karadzinovic - **p.:** Dunav Film (12').

ELEGIJA — r.: Nedeljko Dragic - **anim.:** Nedeljko Dragic, Mirko Fodor - **m.:** Tomica Simovic - **p.:** Zagreb Film (5').

HOCKEY — r.: Mila Milosevic - **f.:** Nikola Majdak - **p.:** Dunav Film (10').

POLONIA

INSTYNKT MACIERZYNSKI U RYB (t.l. **L'istinto materno dei pesci**) **— r.:** Karol Marczak - **f.** (col.): Karol Marczak, Remigiusz Ronikier - **p.:** Studio Lodz (12').

CZLOWIEK I ANIOL (t.l. **L'uomo e l'angelo**) **— r.:** Edward Sturlis - **f.** (col.): Leszek Nartwoski - **m.:** Jerzy Matuszkiewicz - **p.:** SE-MA-FOR (12').

RODZINA CZLOWIECZA (t.l. **La famiglia dell'uomo**) **— r.:** Wladyslaw Slesicki - **f.:** Bronislaw Baraniecki - **p.:** Studio Documentari, Varsavia (30').

ROMANIA

CONSTRUCTORI, ARCHITECTI, TESATORI (t.l. **Costruttori, architetti, tesssitori**) **— r.:** Stelian Penu - **f.** (col.) : Laurentiu Marculescu - **p.:** Studi « Al Sahia », Bucarest (10').

DOUA CREIOANE (t.l. **Due matite**) **— r.:** Iulian Hermeneanu - **f.** (col.): Rad Codrean - **p.:** Animafilm Bucarest (8').

SENEGAL

ET LA NEIGE N'ETAIT PLUS — r.: Ababacar Samb - **f.:** Georges Caristan - **m.:** Ben Tall - **p.:** Baobab Film (22').

U.R.S.S.

MONDO AL QUALE CI SI DEVE ABITUARE, UN (t.l.) **— r.:** V. Kapitanovskj - **f.:** (col.) : V. Troškin - **p.:** Studio Documentari, Mosca (25').

RICHIAMO DEI VULCANI, IL (t.l.) **— r.:** V. Troškin - **p.:** Studio Film Documentari, Mosca (25').

U.S.A.

BOUDOIR — r., f. (col.) : Bob Davis - **p.:** Ezra Baker Prod. (11').

CELEBRATIONS — p.: United States Information Agency - materiale di repertorio a colori (12').

COVENENT, THE — r.: Ronald Chase - **f.:** Alfred Taylor - **m.:** Pauline Oliveros - **p.:** CTV Prod. (10').

HANDLE WITH CARE — **p.**: Department of Health, Education and Welfare (20').

MORTY — **r., s., p.**: William Compton (5').

OUR GIFT - HENRY STREET SETTLEMENT — **r., f., p.**: Howard S. Kaplan . (11').

POPPYCOCK — **r., s., f., p.**: Garson Davidson (18').

STORM SIGNAL — **r., s.**: Robert L. Drew - **f.**: James C. Lipscomb - **p.**: Bob Drew Associates (53').

STUDY IN PAPER, A — **r.**: Lloyd Bruce - **p.**: Syracuse University (5').

(*a cura di* CLAUDIO BERTIERI)

Nei film per ragazzi trionfo delle "scuole" europee

di *ALBERTO PESCE*

Al termine della XVIII mostra internazionale del film per ragazzi (20-30 luglio 1966), la giuria, presieduta dal prof. Raffaele La Porta, ha constatato con un breve preludio al verdetto che tra le trentatre opere in concorso non si era riscontrato affatto il « film ideale » per la gioventù. Nonostante i consensi o gli entusiasmi, ci sarebbe ancora molta strada da percorrere perché la teoresi psicopedagogica si possa veramente tradurre in termini di arte, di letteratura e di cinema: mancherebbe, se non altro, « quella totale armonica sintesi di contenuti educativi e di valori espressivi che permetterebbe di assegnare un riconoscimento assoluto ». Una simile premessa però (che in linea di massima può essere stilata al termine di ogni festival), rischia di relativizzare il giudizio critico della giuria, quando invece esso è stato il frutto di una scelta accorta ed equilibrata. Infatti, benché la giuria abbia confessato di essersi attenuta a « criteri relativi e comparativi », non si riscontra nel verdetto quella difformità di valutazioni e quel gioco diplomatico delle rappresentanze nazionali, che hanno inficiato alcune premiazioni dei festival precedenti. Si può anche opinare su qualche designazione (specialmente tra gli allori minori), ma non si può non condividere il triplice piano di valutazioni, su cui si è disposta, come su un docile versante, la serie dei « Leoni », delle Targhe di S. Marco, dei premi speciali.

Anzitutto, facile, ma non senza coraggio, è stato lo stralcio dal « palmarès » dei premi da attribuirsi alla categoria dei film televisivi, visto che il repertorio in programma era insufficiente nella qualità e limitatissimo nel numero. Può sembrare strano che la « scuola parallela » legata soprattutto alle trasmissioni televisive, più che al cinema, non sia riuscita a dimostrare a Venezia la forza e il peso della propria presenza socioculturale, ma probabilmente una falsa prospettiva sulla portata « cinematografica » del festival veneziano tiene ancora lontana dal Lido (contrariamente a quanto avviene per i documentari) la produzione televisiva per la gioventù. Ad un livello decoroso si è visto soltanto *Bilet Za Fryzjera* (A costo della sua capigliatura) di Jerzy Gruza, un episodio di un « serial » polacco dedicato alle relazioni tra ragazzi e adulti. Era evidentemente troppo poco perché la giuria si dovesse compromettere con l'assegnazione di un premio, quando invece la sua mancata attribuzione poteva meglio far rilevare la deficienza « televisiva » della mostra veneziana del film per ragazzi.

Al di sopra di questa constatazione negativa, la giuria non si è fatta sfuggire l'occasione per dedicare quasi tutti i premi, bilanciati con esatto equilibrio, sei da una parte, sei dall'altra, ai due veri aspetti positivi della XVIII[a] mostra veneziana. Essi erano da un lato il notevole numero di lungometraggi a soggetto, un terzo almeno dei titoli in programma, provenienti per lo meno da una decina tra i 14 paesi partecipanti al concorso, e dall'altro l'ormai tradizionale, ma sempre impagabile, fioritura « europea » del cartone animato.

Qui, non si tratta soltanto di alcuni lodevoli esemplari boemi degli Studi di Gottwaldov. Ormai tutti, in Europa, sanno trattare l'animazione del disegno o dei pupazzi di legno, di plastilina, di carta, di stoffa, di lana, ecc. con gusto, estro, inventiva e originalità. Soltanto chi si muove come il belga Ray Goessens nell'ambito del « cartoon » disneyano, finisce per imitare il modello mettendone in risalto il manierismo, la stucchevolezza, l'inautenticità-standard. *Pinocchio dans l'espace* è tanto poco belga o europeo (anche perché parlato in inglese, con un occhiolino al mercato americano), tanto poco originale (anche perché scopiazza da Walt Disney persino le figurine di contorno, animaletti, fiori, suppellettili), che il film sembrerebbe piuttosto il compitino melenso di un succubo ammiratore del « mago di Burbank ». E anche Pinocchio è stato così traslitterato in cartoni animati per terza via, nella più crassa ignoranza dei motivi umani ed educativi che sorreggono la fiaba « latina » del Collodi.

Ma per il resto, i « cartoonists » europei sono apparsi ormai sciolti dalla industria paraculturale di Walt Disney. Forse i disegni inglesi, come *Rock 'n' Roll Music* di Jack Stokes, ispirato ai Beatles, possono sembrare anche troppo sottili nel loro umorismo; quelli francesi, come tutta la serie di Jean Image con i personaggi « buffettiani » di Picolo e Picolette — a Venezia si è visto *Picolo aux Tuileries, Picolo à l'Observatoire, Picolo et la girafe* — possono essere giudicati troppo intellettualistici e virtuosi; quelli jugoslavi, e romeni, forse troppo semplificati con un grafismo essenziale — ma che gusto figurativo e sapienza dinamica in *Mrav Dobra Srca* (t.l.: Una formica di buon cuore) di Vladimir Jutrisa e Aleksander Marks, giustamente gratificato con il « Leone di S. Marco » tra i film per l'infanzia —; quelli tedeschi, docili ad autoctone remore espressionistiche, come in *Alexander und das Auto ohne linken Scheinwerfer* di Peter Fleischmann; quelli cecoslovacchi, poi, variamente magistrali in ogni campo dell'animazione, con genialissime soluzioni al limite della poesia, come nelle ricreazioni fiabesche di *Krtek a Raketa* (t.l.: La talpa e il missile) di Zdeněk Miler o di *K Princeznam Se Necucha* (t.l.: Non si annusano le principesse), un cortometraggio a pupazzi di Břetislav Pojar, per non citare infine *Snehumak* (t.l.: Pupazzo di neve) di Hermína Tjrlová, un gioco deliziosissimo di fili di lana, o *Ptaci Kohaci* (t.l.: Strani uccelli) di Jiří Torman, una spiritosa variazione in bianco e nero sulle avventure di due uccelli che si aiutano l'un l'altro di fronte alle difficoltà dell'esistenza.

In altre parole, i cartoni europei possono sembrare talora un esercizio riflesso di adulti che giocano con il linguaggio figurativo dei bambini, ma la loro rivoluzione ha il grande merito di avere saltato a pie' pari il grafismo sciatto ed epilettoide della scuola disneyana, ferma ad una struttura fabulosa e dislocante dei racconti, e di avere cercato, con personaggi caricaturati o in-

venzioni grafiche o estrose variazioni di fantasia, una vera e propria traduzione, magari tra il fiabesco e il metafisico; e spesso ai confini del grottesco satirico, un substrato socioculturale specifico, con sviluppi autoctoni di immagini e di stile, proprio mentre l'industria pseudoculturale del disegno disneyano sta ossessionando lo spettatore da ogni angolo, con fumetti, prodotti reclamizzati, cartellonistica, short televisivi, ecc.

La giuria, a suo onore, ha confermato questo giudizio storico trascurando nel palmarès il film belga di Ray Goessens e citando al posto d'onore, oltre il cortometraggio jugoslavo di Jutrisa e Marks e quello tedesco di Fleischmann, anche i film cecoslovacchi *Krtek a Raketa* (t.l.: La talpa e il missile) « per lo sviluppo ricco di vivacità e di gusto », *Snehulak* (t.l.: Pupazzo di neve) « per la ricchezza espressiva ottenuta con esemplare semplicità di mezzi », *Ptaci Kohaci* (t.l.: Strani uccelli) « per la linearità e il felice umorismo del disegno », nonché il cartone animato dei canadesi (e perciò europei per origine e cultura) Grant Munro e Ron Tunis, *How Animals Move* notevole per il grafismo essenziale nella dimostrazione del moto degli animali (scimmia, cavallo, serpente, uccello, pesce, ecc.).

Altra nota positiva è apparsa quella dozzina di film a soggetto, che hanno rivelato una nuova prospettiva e un abbozzo di fiducia della produzione internazionale. E finalmente, in questo ambito, anche l'Italia è venuta dignitosamente, alla ribalta. Dopo tanti anni, in cui il cinema per ragazzi era deplorevolmente ridotto ai conati improduttivi di qualche volenteroso dilettante perso con un occhiolino dietro accattivanti provvidenze governative, *Testadirapa* ha dato un avvio concreto ad una produzione specifica, di interesse storico e morale, ma al tempo stesso di « semplice e immediata lettura », come ha riconosciuto la giuria veneziana assegnando al film prodotto dall'Istituto Luce il « Leone d'oro » per il miglior film a soggetto.

Testadirapa è stato scritto e sceneggiato da Fausto Tozzi, diretto da Gianfranco Zagni, interpretato da Folco Lulli, da Gigliola Cinquetti (che recita, e per un paio di volte canta, con discrezione), nonché da Federico, un fanciullo dagli occhi vispi e dal volto dolce, figlio di una bella attrice cinematografica degli anni quaranta e interprete di primo piano anche nel film di Nelo Risi *Andremo in città*. L'epoca del film risale a novant'anni fa, quando, dopo la caduta della Destra Storica, il governo Depretis aveva dato alla vita politica italiana un piglio più vigoroso, sociale e democratico: in questo clima, nel 1877, la legge Coppino sull'istruzione obbligatoria sembrava già foriera di una atmosfera nuova, dietro cui si intravedevano altre riforme, quali il suffragio universale e l'alleggerimento dei balzelli.

Testadirapa, un contadino maremmano, onesto ma cocciuto, analfabeta ma lavoratore tenace e abile cacciatore di palude, non crede che suo figlio Gosto abbia bisogno della scuola, concepita privilegio di ricchi e di nobili e, quando viene dal Piemonte la nuova maestrina del villaggio, non cede, anche perché il brigante Salomone gli dà una mano nella resistenza all'autorità. Perciò è processato e condannato a qualche mese di carcere, mentre il figliolo, costretto ad andare a scuola, cerca di tenere dalla parte del padre con una resistenza passiva, ascoltando la lezione ma cercando di non imparare niente. Fino al giorno in cui Gosto non riesce a sopportare un sopruso burocratico contro la maestrina e risponde alle interrogazioni dell'ispettore, scoppiando poi

in un gran pianto per la violazione del giuramento. Testadirapa ne è offeso, ma già una letterina pasquale lo commuove, sicché a giugno, quando esce dal carcere e vede che una zappatrice a vapore, acquistata dal maniaco garibaldino del paese, ha fatto quasi da sola in campagna il lavoro di mesi, si convince della bontà dell'istruzione e del progresso e comincia anche lui a compitare sul quadernetto del figlio.

Sostenuto da un dialogato discreto, con appena qualche cedimento didascalico, da una scenografia accuratissima, specialmente negli interni, da un ritmo piacevole e corretto ma con qualche tocco grottesco di troppo, e da una recitazione gagliarda con il Lulli e duttilmente fresca con il piccolo Federico, *Testadirapa* vale soprattutto perché tenta una strada indigena anche nel cinema per ragazzi, con fatti di casa nostra, su prospettive storiche e sociali di estremo interesse, incrostate ancor oggi da uno scolastico patriottismo di comodo.

Tra i lungometraggi stranieri, a parte la discriminazione fatta dalla giuria, dimentica dell'Occidente ed estimatrice attenta della produzione europea dell'Est, è opportuno fare una distinzione di struttura. Nel mondo anglosassone, i film hanno una impostazione spettacolare, che troppo facilmente viene sottovalutata. Sia *Cup Fever* dell'inglese David Bracknell, che *Miguel* dell'americano James B. Clark hanno presentato infatti una storia avventurosa con qualche indugio didascalico (come giocare al calcio, nel film inglese, o come tosare le pecore, in quello americano) e personaggi simpatici (persino il poliziotto inglese è rigoroso e cocciutello ma comprensivo), talora teneri (come i genitori di Miguel). Il ritmo del film inglese è più sobrio, concede meno alle smarginature, sembra seguire febbrile le peripezie della squadretta di Berton United incapace a trovare un campicello per gli allenamenti in vista della finalissima per la Coppa dei campioni. Quello americano si allarga nel cinemascope di un paesaggio western con praterie, savane, montagne e greggi al pascolo e asseconda i fervori di Miguel che sogna l'alpeggio insieme con il padre e il fratello maggiore. Tutti e due però sono film di divertimento, evasivi nonostante i loro appunti didascalici; sono buoni film, l'inglese poi è quasi perfetto nella sua formula, ma senza problemi. A voler essere sottili, si avverte qualche efficace modello di comportamento, ma niente di più.

Dalla Russia invece, dalla Polonia, dalla Cecoslovacchia, dalla Bulgaria, da Israele, i film hanno una matrice diversa. Non vogliono divertire soltanto, né tanto meno « formare » con smaccata didatticità. Sono anch'essi un « segno dei tempi », suggeriscono realtà di vita, documentano spesso uno stato di crisi, entrando nel centro di una rottura familiare o di un conflitto di generazioni. Così, *Poznanskie Slowiki* (t.i.: Bisogna che tu mi ami) del polacco Hieronim Przybyl, un bel film a colori che pecca forse per un eccesso di dolcezza lacrimosa e di pateticismo, espone il dramma di un allievo corista dodicenne, che scopre un flirt del padre e ne porta con silenziosa angoscia una frustrazione affettiva che influisce sul suo rendimento e si risolve solo quando il padre si precipita da lui, durante una prova sulle scene, facendogli intravedere il suo certo rientro sentimentale accanto alla moglie.

Il film, poi, dell'israeliano Joseph Scholchin *The Boy Across the Street* evoca, in un contesto narrativo forse un po' ammanierato ma con vigore di

interpretazione e ricchezza di contenuti emotivi e morali, la storia di un altro dodicenne, Davide, che si distacca dal padre, immigrato marocchino disadattato e deluso, per godere della compagnia di una coetanea invalida e di un cane randagio. Il protagonista però non è soddisfatto della situazione anche perché l'abisso tra padre e figlio diventa sempre più grave, si imbraca perciò con una cattiva compagnia, partecipa ad una rapina, scompare persino dalla città, deciso a non tornare più accanto al genitore, sinché l'amichetta riesce a ritrovarlo, spietrandogli il rancore e l'amarezza e rendendogli possibile il recupero amoroso del genitore.

Anche *Rizar bez Bronia* (t.l.: Cavaliere senza armatura) del bulgaro Borislav Charaliev tocca, ma da un'angolazione infantile, i delicatissimi rapporti tra fanciulli e adulti. Vanio si immagina di essere ora Don Chisciotte, ora D'Artagnan, ma in ogni caso un piccolo eroe senza macchia e paura; purtroppo, vicino a lui, i grandi non sono così puri ed onesti: il padre non è capace di ribellarsi ad un gesto di ingiustizia perpetrato ai danni di una povera maestra, la madre poi gli chiede, senza gravi ragioni, la complicità di una bugia. I genitori non appaiono più a Vanio testimonianze di verità, e buon per lui che uno zio, gioviale, coraggioso, sincero, gli riempie il vuoto e gli ritrama la rete dei rapporti difficili tra piccoli e grandi.

Suonano, aprite la porta del sovietico Aleksandr Mitta offre in apparenza un altro soggetto, ma il tema della famiglia insiste con uguale intensità, proponendo soluzioni discutibili secondo una visuale latina e cattolica, ma di suggestiva forza morale per l'impegno sincero e libero con cui esse vengono proposte nel contesto familiare della società sovietica. Tanya è una scolara innamorata del suo caposquadra, ha tremori, accensioni, malinconie come una adolescente che non ha l'età per amare (ne accompagna una sera la tristezza il motivo di Gigliola Cinquetti), non può confidarsi con la mamma, lontana presso il marito, e non capisce inizialmente che ciascuno ha il suo piccolo o grande dramma, come l'amichetto che vive con la madre e il patrigno perché il padre se ne è andato, irrecuperabile. Tanya finisce così per odiare il suo idolo, e si attacca, per reazione o consolazione, al patrigno dell'amico, così buono, comprensivo, sereno, che non è, né è stato un pioniere, ma sa tutto su di loro e suona la tromba meglio di loro.

Su questi film finisce per cadere la solita accusa: essi sarebbero film « sui » ragazzi, non « per » i ragazzi. E l'imputazione, ormai tanto facile da apparire vieta, è rimbalzata anche quest'anno, esplicitamente, durante un convegno presieduto dal prof. Luigi Volpicelli. Evidentemente non si riflette abbastanza sul fatto che dietro ad ogni film ci sta un contesto culturale che urge con passione su temi precisi: lo si è sentito, almeno in parte, anche per il discutibile film boemo di Milan Vosmik, *U telefonu, Martin* (t.l.: Al telefono, Martin) sull'attività di un capitano di polizia cui è stato affidato l'incarico di restituire ai genitori i bambini smarriti durante le feste della Spartiakade, lo si è riscontrato anche in *Orlovi Rano Lete* (t.l.: Le aquile volano presto) del jugoslavo Soja Jovanovic: il film, che tenta un rapporto tra il gioco dei ragazzi e la realtà adulta della rivolta partigiana, è disarticolato, sconnesso, ma va visto, pur con tutti i suoi difetti, nel giro della crisi giovanile di Jugoslavia.

In altre parole, mentre la Russia sta concentrando i suoi sforzi produt-

tivi verso un recupero della fiaba, di cui si mettono in rilievo gli aspetti costruttivi ai fini di una vasta educazione popolare, come si è constatato con *Una sorprendente storia simile ad una fiaba* (t.l.) di Boris Dolin, sei capitoletti che rammodernano, in chiave faunistica, la famosa favola di Andersen sul brutto anatroccolo, per lo più i film d'oltrecortina rivelano un'esigenza di formazione sociomorale, un bisogno di ristrutturazione della realtà familiare e di una più equilibrata definizione del rapporto figli-genitori con una riscoperta dei valori sentimentali dell'intimità e dell'amore.

Al di là dell'Atlantico invece, gli Stati Uniti non sembrano deflettere dai loro propositi didascalici e scolasticamente pragmatistici, con la pretesa che ogni film sia almeno un paragrafo illustrativo di una pratica « enciclopedia del sapere », come in *A Salute to the Tall Ships* di S. A. Scribner, o, con più viva pregnanza, in *Girl to Woman*, in cui B. Churchill fa una linda e casta esposizione dei fenomeni legati alla crescita e allo sviluppo nel periodo della pubertà.

In ogni caso, da una parte e dall'altra, ci si rende conto che il film per ragazzi non può essere più uno stemperato e giulebboso raccontino; oggi, gli adolescenti, in tutto il mondo, hanno di fronte a sé, anzi sono già dentro a realtà scabrose, delicate, sono sommossi da sollecitazioni e stimoli spesso diseducati, per cui la loro formazione psicomorale va iniziata proprio lì, senza false ignoranze o timori reverenziali.

Per questo, il migliore cinema per ragazzi, oggi, tende a favorire questa tendenza, sulla scorta delle indicazioni offerte dalla psicopedagogia dell'età evolutiva. E lo ha riconosciuto, contestandone l'itinerario, anche la giuria della XVIII mostra veneziana del film per ragazzi.

La Giuria della XVIII Mostra Internazionale del Film per Ragazzi di Venezia — composta da: Raffaele La Porta (Italia), presidente; Dimitar Petrov (Bulgaria), Friedhelm Bellingroth (Germania occ.), Sonika Bo (Francia), Astrid Henning-Jensen (Danimarca), Fiorenzo Viscidi (Italia) — ha assegnato i seguenti premi:

Gran Premio « Leone di San Marco »: *Suonano, aprite la porta* (t.l.) di Aleksandr Mitta (U.R.S.S.);

Premio Speciale della Giuria: *The Boy Across the Street* di Joseph Schalchin (Israele);

Premio per la migliore interpretazione: Oleg Kovachev per il film *Rizar bez Bronia* (t.l.: Cavaliere senza armatura) di Boris Charaliev (Bulgaria);

Premio « Leone di San Marco » (per il miglior film di ciascuna categoria): I) per l'infanzia: *Mrav dobra sraca* (t.l.: Una formica di buon cuore) di Aleksander Marks e Vladimir Jutrisa (Jugoslavia); II) per la fanciullezza: *Shebulak* (t.l.: Pupazzo di neve) di Hermìna Tyrlová (Cecoslovacchia); III) per l'adolescenza: *Rizar bez bronia* (t.l.: Cavaliere senza armatura) di Borislav Charaliev (Bulgaria); IV a soggetto: *Testa dirapa* di Giancarlo Zagni (Italia); V) telefilm: non assegnato;

TARGHE « LEONE DI SAN MARCO » (per il miglior film di gruppo all'interno di ciascuna categoria): A) ricreativi: I) per l'infanzia: *Krtek raketa* (t.l.: La talpa e il missile) di Zdeněk Miler (Cecoslovacchia); II) per la fanciullezza: *Ptaci kohaci* (t.l.: Strani uccelli) di Jiří Torman (Cecoslovacchia); III) per l'adolescenza: *Poznanskie slowiki* (t.l.: Bisogna che tu mi ami) di Hieronim Pryzbyla (Polonia); B) educativi e didattici: I) per l'infanzia: *Alexander und das Auto ohne linken Scheinwerfer* di Peter Fleischmann (Germania occ.); II) per la fanciullezza: *How Animals Move* di Grant Munro e Ron Tunis (Canada); III) per l'adolescenza: non assegnato.

Vitalità della Mostra sul film d'arte

di FRANCESCO DORIGO

Si discuterà a lungo sulla Biennale di Venezia e sulla sua capacità o meno di esprimere ogni volta un panorama dell'arte contemporanea, si potrà essere consenzienti o dissenzienti sui criteri di una scelta di opere testimonianti il grave stato di crisi in cui si trova l'arte figurativa, ma su una manifestazione collaterale non si può che essere consenzienti: la VII Mostra Internazionale del film sull'arte. Tre giorni non sono molti per ricevere una sufficiente documentazione, ma sono già abbastanza significativi i risultati raggiunti per giustificare l'interesse suscitato, stando anche alla frequenza alle proiezioni pomeridiane e serali; una frequenza notevole e mai fino ad ora verificata.

Siffatta manifestazione riconosce oramai il connubio inscindibile tra l'arte figurativa tradizionale e la nuova arte figurativa, il cinema, di cui — come giustamente ha osservato Luigi Chiarini nella presentazione della rassegna di quest'anno — bisogna fare i conti. Oggi il cinema dispone di un retroterra aperto a tutte le possibili combinazioni; può diventare — ed è diventato — mezzo di propagazione di messaggi artistici; può arrivare — ed è arrivato — esso stesso ad essere arte eccelsa; può persino contendere il terreno alla narrativa; ma sono fermamente convinto che una delle funzioni classiche del linguaggio cinematografico, sia quella di aprire un dialogo con la cultura e con l'arte « tout court ». Per questo la direzione della Mostra del cinema di Venezia ha ritenuto opportuno, per non dire essenziale, dare spazio ad una manifestazione che proponesse, accanto alla esposizione Biennale delle opere figurative, un gruppo di film sull'arte.

Questi film sono stati ideati e realizzati con intendimenti pressoché raggruppabili nelle seguenti tre correnti: per interpretare fatti artistici particolari (correnti, tendenze ecc.); per offrire una illustrazione puntuale dell'attività di un pittore o di uno scultore; oppure per porre a portata di mano di un artista, che intenda avvalersene per i suoi esperimenti, un mezzo espressivo nuovo. Ora proprio per questo i film sull'arte hanno diritto d'asilo nel contesto di una cultura viva e dinamica come la nostra che non rifiuta nessuna occasione per andare alla ricerca di nuove fonti e di nuovi repertori. V'è però necessità anche di stabilire con presumibile esattezza cosa sia in effetti un documentario sulla arte. Un criptofilm, dice Ragghianti, un modo cioè di affrontare l'opera d'arte

e di analizzarla in quei particolari che spesso sfuggono all'occhio di un osservatore normale. Mentre, si sa, l'occhio del cinema, l'obiettivo, riduce in forme macroscopiche anche le più piccole particelle. In altre parole se una funzione si vuol riservare al film sull'arte, essa può non soltanto limitarsi a mettere in risalto un'opera di pittura o di scultura, quanto di provocare nello spettatore cinematografico stimoli e sensazioni più estesi. Tuttavia esiste anche altro che non sia sempre esclusivamente atto provocatorio o pedissequo per un'opera presa in esame; c'è la terza componente — di certo la più importante e che ha mosso nel passato pittori come Ferdinand Leger, Max Ernst, ecc. — quella di usufruire d'un linguaggio per saggiarne le possibilità espressive e per vedere se non sia il caso di trasferire certe esperienze pittoriche in un ambito diverso, con materiale e repertorio diversi. Sono concetti, come si vede, dibattuti in molti momenti e che hanno potuto dare, nella storia del cinema, risultati sostanziosi e intelligenti, basterà pensare alla serie dei film surrealisti degli anni venti.

Chiarite così le idee, parlare della composizione di questa Mostra risulta abbastanza semplice. Le opere, i film, esposti possono benissimo ridursi in tre categorie, quelle dianzi citate.

Il gruppo più corposo è il primo. Esso riguarda l'illustrazione o l'interpretazione di un artista. E allora possiamo vedere, ad esempio un film come *Auto-Portrait de Rembrandt* (Francia) di J. Desville e J. Darribeaude che ci mostra la vita del pittore olandese attraverso gli autoritratti e i ritratti di famiglia; *Plastique de Crimca* (Romania) di Pavel Costantinesco dove vengono messi in risalto i manoscritti miniati di Anastasio Crimca, metropolita di Suceava, calligrafo e miniatore del secolo XVII, conservati nel Monastero di Dragomirna; *Savremenici* (t.l.: I contemporanei) (Jugoslavia) di M. Milosevic un documentario tendente a dimostrare come le culture d'Oriente e d'Occidente abbiano influenzato l'arte jugoslava *The Sculpture of Ron Boise* (U.S.A.) di Leland Auslender che viene a introdurci nel mondo dello scultore Ron Boise il quale trasforma materiali in disuso in forme umane ecc. Il prestigio di un mestiere o l'individualità di un'arte, trovano conferma in un altro gruppo di film, dove incontriamo l'artista alle prese con la sua opera e dove possiamo vederne la genesi, come per il documentario di Paul Falkenberg e Hans Namuth (U.S.A.) *Wilhelm de Kooning* che ci fa vedere questo pittore americano mentre dipinge e disegna nel suo studio a New York, o quello degli stessi autori su *Jackson Pollock* mentre dipinge sul vetro; o il bellissimo *The Ivory Knife* (U.S.A.) di Jules Engel in cui viene alla luce lentamente una pittura astratta di Paul Jenkins.

Vi sono poi quelli che intendono ricreare il mondo di un artista; o, come fa Velia Vergani, riproponendo il paesaggio veneziano con distorsioni ottiche per dimostrare le ragioni che hanno spinto il pittore Tancredi ad uccidersi (*La fiaba di Tancredi*), o mettendo in risalto, come nel film *Hectorologie* (Francia) li Alain Blondel e Yves Plantin le forme plastiche e decorative dell'architetto francese Hector Guinard che, intorno al 1900, creò lo « stile moderno » degli ingressi del Metrò di Parigi. Così si dica per l'illustrazione dell'opera di Tito Amodei di Giuseppe Esposito e della lucida precisazione fatta da Piero Gramacchia sulle *Nuove testimonianze della pittura etrusca* nelle tombe di Tarquinia.

Ma c'è un esperimento che vale la pena di essere sottolineato. È quello di rendere con evidenza, attraverso effetti di luce e d'ombra sulle forme architettoniche, alcuni principii sull'arte elioplastica. Tale è infatti il film polacco di Jaroslaw Brzozowski *Helioplastika*; vi sono effetti veramente straordinari che soltanto il cinema può rendere in tutta la loro singolarità.

V'è stata inoltre, e con spiccata tendenza intellettualistica, l'esperienza di Herbert Seggelke, il quale ha tenuto prima della proiezione dei suoi film una conferenza dal titolo: « Le arti e il film ». Oltre a presentare un *Ballet abstrait* disegnato direttamente sulla pellicola, egli ha voluto dimostrare quanto in precedenza aveva illustrato verbalmente, con l'affermazione che « il film può conservare il tempo. » « Siamo i primi — ha soggiunto — nella storia dell'umanità a far rivivere l'uomo e il tempo passato, almeno con le immagini a due dimensioni ... » e ... « poiché il film riesce a mettere insieme parecchie arti ... nasce qualche cosa di completamente nuovo. « Qualcosa di nuovo infatti egli ha tentato, oltre che con il film citato, con *Gerichstag* (t.l.: Tribunale), in cui, avvalendosi del grande mimo Marcel Marceau mette a confronto i gesti di lui con alcuni disegni di Honoré Daumier, e con *Achtung-Syncope* dove ancora una volta Marceau mima l'influenza d'un arresto sul ritmo della vita dei movimenti di ogni essere umano, in contrapposizione all'arresto meccanico provocato da un difetto tecnico nel lavoro di una macchina. Vi sono poi i film sperimentali di Bruno Munari, in cui sopravviene l'esigenza di indagare su tutte le possibilità del linguaggio cinematografico (*Tempo nel tempo, Moirè, Inox, Scacco Matto, Colori della luce, Arte programmata*, tali i titoli degli « shorts »), oppure come ha fatto Gerd Dahlman (*15 minuti 23 secondi*), tentare di spiegare un processo di movimenti senza uscire dall'efficacia rappresentativa del mezzo cinematografico. Su un gustosissimo film, però, merita soffermare lo sguardo. È dovuto a Françoise e Monique Lepeuve e si intitola *La vengeance d'une orpheline russe*, una commedia scritta dal doganiere Rousseau, il pittore *naïf*, ed utilizzata in chiave satirica con l'accostamento oltre che dei personaggi ad un paesaggio rarefatto, ai quadri di questo autore.

Una varietà, quindi, di composizioni ha caratterizzato questa VII Mostra internazionale del film sull'arte; una varietà spesso risultante estranea, o quanto meno collaterale, alla precisazione d'un discorso critico sulle opere d'arte figurativa. Ma esigenze di documentazione hanno indotto ad accettare film che non sarebbero, a stretto rigore, rientrati nella categoria. Resta però da considerare che, nei tre giorni di questa rassegna ci è stato dato modo di riscoprire o di ripetere alcune idee, alcuni concetti sul valore tipico di opere intese a mettersi in stretto contatto con le esperienze più avanzate dell'arte moderna. Credo proprio si debba concludere che questa funzione è stata rispettata e che, tutto sommato, l'apporto dato sia qualitativamente positivo, specie se pensiamo che alle proiezioni hanno assistito molti artisti i quali hanno potuto confrontare sul vivo le possibilità infinite inerenti il mezzo cinematografico per la scoperta e la sperimentazione d'un linguaggio sempre più aderente alle esigenze della cultura e dell'arte contemporanee.

La Giuria internazionale della VII Mostra Internazionale del Film sull'Arte di Venezia — composta da: Claudio Varese (Italia), presidente, Ernst Goldschmidt (Belgio), Zoran Krzisnik (Jugoslavia), Bruno Munari (Italia), Bruno Saetti (Italia) — ha assegnato i seguenti premi:

GRAN PREMIO « LEONE DI SAN MARCO »: *Hectorologie* di Alain Blondel e Yves Plantin (Francia);

TARGHE « LEONE DI SAN MARCO » (per i migliori film di ciascuna categoria): *a*) scultura: non assegnato; *b*) pittura: *Ivory Knife* di Jules Engel (U.S.A.); *c*) architettura: *Helioplastica* di Jaroslaw Brzozowski (Polonia); *d*) biografie: non assegnato;

DIPLOMI SPECIALI: *a*) *Willelm de Kooning* di Paul Falkenberg e Hans Namuth (U.S.A.); *b*) *La fiaba di Tancredi* di Velia Vergani (Italia); *c*) *Gerichstag* di Herbert Seggelke (Germania occ.).

I festival dell'estate

II

Berlino: discreto giro d'orizzonte

Sorto in funzione anzittutto politica, su tale piano il Festival cinematografico di Berlino merita forse di essere preliminarmente valutato. Fedele al compito di rendere testimonianza, davanti al mondo orientale, della civiltà e libertà dell'Occidente — in una città dove Ovest ed Est si fronteggiano, divisi dal drammatico « muro » — la rassegna berlinese è rimasta vincolata più d'ogni altra a questo carattere occidentale: a costo di vederne inevitabilmente ridotta la sua stessa internazionalità. Continua ad essere preclusa, infatti, a quelle cinematografie d'oltre cortina, cui ha ormai aperto le porte perfino il Festival della « capitale estiva » della Spagna franchista, San Sebastiano. Resta, in compenso, fra le predilette del cinema d'America, che qui trova accoglienze ben più calorose che altrove (basti pensare all'« incompatibilità » creatasi fra Hollywood e Venezia).

Qualche novità è tuttavia rilevabile: piccola in apparenza, ma non priva di significato nella sostanza. Tanto per cominciare, il XVI Festival ha scelto per la sua serata inaugurale un film hollywoodiano che inneggia apertamente, nelle forme di un'amabile commedia satirica, alla distensione russo-americana, dimostrando così come sia ormai lontano il tempo della guerra fredda: *The Russian Are Coming, the Russian Are Coming* (Arrivano i russi, arrivano i russi) di Norman Jewison. E il pubblico berlinese ha riso di gusto, ha applaudito con schietta adesione, senz'aver l'aria di sentirsi affatto « tradito » nelle sue speranze di riunificazione dall'avvicinamento fra Washington e Mosca.

Inoltre, attraverso il verdetto della sua giuria (tedeschi tre dei nove membri), il Festival ha trovato modo di premiare con l'« orso d'oro » un regista polacco, sia pur operante in Gran Bretagna, e sia pure per un film completamente evasivo: il Polanski di *Cul-de-sac*. Di più: ha voluto segnalare con l'« orso d'argento » per la migliore regìa lo spagnolo Carlos Saura, per *La caza*: pellicola che non solo condanna, nella guerra civile, tutte le guerre, ma critica altresì — e in modo abbastanza trasparente — la dittatura franchista. La decisione non è stata certo casuale, né motivata unicamente dai meriti intrinseci del film; sembra la si debba interpretare piuttosto come un gesto di valore politico, vòlto ad assicurare quanti si permettano ancora di dubitarne che l'odierna Germania democratica è avversa tanto alle guerre, quanto alle dittature: ormai vaccinata, insomma, contro le antiche tentazioni.

Sul piano artistico, non si può dire che il Festival di Berlino abbia

deluso le attese; ma nemmeno che le abbia superate. Ha potuto mettere insieme, senza dubbio, un gruppo di pellicole vive, interessanti, di degnissimo livello espressivo; ma non è riuscita a rivelare opere di autentica poesia. Attraverso i quindici film della selezione, e gli otto film fuori gara (più i cortometraggi raccolti sotto il titolo: *Documenti dei Paesi*), il XVI Festival ha fornito un panorama, se non proprio esauriente, certo abbastanza vario e indicativo dell'attuale situazione della cinematografia occidentale. Situazione che non è apparsa particolarmente brillante: anche se ha offerto innegabili, consolanti conferme di vitalità.

***Cul-de-sac* di R. Polanski (G.B.).**

Prima conferma: quella, sancita dall'« Orso d'oro », della felice stagione del cinema britannico. *Cul-de-sac* ci è parso soprattutto un eccellente giuoco di bravura, sulla linea di quel *Repulsion* (Repulsione) che lo stesso Roman Polanski aveva presentato a Berlino lo scorso anno; un suggestivo quanto sconcertante « divertissement », che se conferma da un lato l'indiscutibile talento registico del suo autore, ne palesa dall'altro una pericolosa tendenza ad adagiarsi nel comodo rifugio della « maniera ». Racconto assurdo, paradossale, allucinante, nel quale ci si può anche divertire a cercare più o meno reconditi e peregrini significati, *Cul-de-sac* affascina tuttavia essenzialmente come esercizio di stile, come saggio di cinema per il cinema. Un saggio ricco di echi, folto di riferimenti culturali: dove il senso della tragedia si tinge di surrealistico e di grottesco, dove il gusto decadentistico della corruzione e del disfacimento si unisce alla rivolta anarchica contro il mondo dei sentimenti, gli artifici della letteratura nera s'incontrano con gli sperimentalismi dell'avanguardia, e Cocteau si mescola a Beckett, Kafka a Jonesco, Buñuel a Hitchcock e a Clouzot. Il tutto ispirato, dominato e in certo qual modo anche fuso da una irresistibile vitalità di temperamento, oltre che da una gran voglia di « épater le bourgeois »: quasi come nel primo, travolgente Orson Welles.

Fantasioso quanto disinvolto ci riappare Polanski sia nel dipingere i suoi stravaganti personaggi — qui un maturo, bizzarro uomo d'affari, allontanatosi dalla famiglia e dalla società per ritirarsi a vivere con una giovane, annoiatissima compagna in un castello su un'isola disabitata, e un rude gangster in religiosa attesa di un fantomatico capobanda, che non arriverà mai — sia nel descrivere l'allucinante atmosfera di disordine, l'angoscioso clima di follia che li circonda. E abilissimo si conferma, il regista polacco adottato dall'Inghilterra, nel montare la gratuita eppure convincente « suspense » della vicenda, fino all'epilogo che vede il gentiluomo uccidere il bandito, e la sua donna fuggire dall'isola con un corteggiatore, mentre il castello va in fiamme, e il protagonista resta solo, appollaiato su un esiguo scoglio intorno al quale viene salendo la marea. Intonatissima è l'interpretazione del film. Nel colorire robustamente la figura del gangster, Lionel Stander supera in efficacia il pur bravo Donald Pleasence, e la bella (malgrado i ridicoli camuffamenti cui Polanski continuamente la costringe) Françoise Dorléac, la somigliantissima sorella di quella Caterine Deneuve che era stata la protagonista di *Repulsion.*

***Georgy Girl* di S. Narizzano (G.B.).**

Di inferiore, ma non disprezzabile livello doveva rivelarsi l'altro film blitannico, presentato a chiusura della manifestazione: *Georgy Girl,* diretto dal promettente Silvio Narizzano con fresco e brioso mestiere. Una gentile, spiritosa, vivacissima commedia, che in toni oscillanti fra l'umorismo e il

patetico intende riaffermare i valori morali della maternità, contrapponendo alla figura di una frivola, insensibile ragazza-madre quello di una sua tenera e candida amica, pronta ad adottare l'abbandonato bebè e a trasformarsi per lui in una amorosissima mamma. Nel personaggio della « ragazza Georgy », la pellicola propone — al fianco del sempre misurato James Mason e di un fin troppo esuberante Alan Bates — l'ultimo rampollo della dinastia dei Redgrave: la spontanea, immediata, simpatica Lynn, figlia di Michael. Fisicamente un po' più dotata di Rita Tushingham, ma assai meno bella di Kim Novak, cui l'avvicina una certa rassomiglianza, Lynn Redgrave è un'altra di quelle bruttarelle piene d'incanto, delle quali la cinematografia inglese sembra aver acquistato la specialità.

***Masculin-féminin* di J.-L. Godard (Francia).**

Insieme con Londra, è stata Parigi a fornire le prove più convincenti. Con *Masculin-féminin*, in primo luogo. Il film di Jean-Luc Godard è infatti all'altezza della fama del suo autore; anche se ad essa, per la verità, non viene ad aggiungere molto di nuovo. Sempre si tratta, in fondo, del medesimo film, del medesimo discorso che continua, da *Una femme est une femme* (La donna è donna) a *Vivre sa vie* (Questa è la mia vita) da *La femme mariée* a *Pierrot le fou* (Il bandito delle 11), ad *Alphaville* (Agente Lemmy Caution: missione Alphaville), la pellicola premiata con l'« Orso d'oro » al festival berlinese del '65. Abbiamo qui un altro saggio del malinconico « humor » e dell'amaro pessimismo di Godard, del suo amore-rancore per la donna e della sua sfiducia nei sentimenti, del suo brillantissimo estro di panflettista e della sua singolare, seducente, irritante spregiudicatezza di linguaggio.

In quindici capitoli di disuguale lunghezza e valore, anche se indubbiamente legati dal filo di un'intera coerenza, *Masculin-féminin* espone il caso di un assai giovane intellettuale di sinistra, il ventunenne Paul (Jean-Pierre Léaud), che offre inutilmente il proprio affetto ad un'apatica, indecisa Madeleine (Chantal Goya), cantante yè-yè alle prime esperienze, troppo avida di successo e troppo amata da una ragazza di chiare tendenze omofile. « Paul chiama Madeleine! », grida il giovanotto, come fosse un pilota sorpreso dalla tempesta, nel microfono di una di quelle macchine automatiche, che mettono alla portata di tuti la possibilità d'incidere dischi; ma la distante Madeleine non raccoglie il messaggio. Così — senz'accorgersi di essere amato, a propria volta, da una terza e non certo trascurabile ragazza — il povero giovane farà la triste fine di altri eroi godardiani: suicida per mancanza d'amore, per angoscia esistenziale. (L'ambiguità con cui il film allude alla sua morte « dietro le quinte », come ad un evento che in teoria potrebb'essere stato anche accidentale, non convince nessuno). Riappare infine sullo schermo, a mo' di emblema, il titolo: *Masculin-féminin.* Scompare la prima parola, rimane la seconda: *féminin.* Via quattro lettere: *féminin-fin.* Quasi un'equazione.

Come sempre avviene in Godard, anche qui si parla un po' di tutto, a costo di spezzettare continuamente la vicenda, si parla non solo della confusione dei sessi e della morte dell'amore, ma altresì della guerra nel Vietnam e della paura del conflitto atomico, degli americani e del socialismo, della « pillola » e del controllo delle nascite, di James Bond e di De Gaulle, dei Beatles e di Bach, dei francesi e dei tedeschi, di Hitler e Stalin e Johnson (collocati tutti e tre sul medesimo piano, inquantoché sarebbero giunti alla medesima

nefanda conclusione, e cioè che « non c'è altro da fare che andare ad uccidere ») ... Alla fine, si resta forse più ammirati, come davanti a uno scoppiettante spettacolo di fuochi artificiali, che intimamente persuasi e commossi. Quando se la prende con le analisi sociologiche, sostenendo che esse danno un'idea deformata della realtà perché trascurano di analizzare il comportamento degli individui, Godard ha senza dubbio ragione. Ma neanche l'analisi del comportamento può bastare, per giungere a cogliere intera la complessa verità degli uomini. I « figli di Marx e della Coca-cola », di cui il regista francese ci propone il dramma, non appaiono, da questo film, esseri in carne ed ossa: hanno piuttosto la rigidezza dei simboli, la meccanicità dei personaggi programmatici.

Les coeurs verts di E. Luntz (Francia).

Meno improbabili, dopo tutto, i giovanissimi protagonisti de *Les coeurs verts*, opera prima del documentarista francese Edouard Luntz: anche se si tratta di individui chiaramente al di fuori della norma. Con i loro capelli lunghi, i loro « blousons noirs » e « blue-jeans » per divisa, le loro disordinate abitudini di vita e la cieca fedeltà alle selvagge regole dei propri clans, questi « jeunes voyous » della periferia parigina restano nondimeno esseri recuperabili: come il regista si sforza appunto di dimostrare, sottolineando, dei loro « cuori verdi », il fondo di umiliata, compressa umanità. Condizionati in modo assai duro dall'ambiente familiare e sociale, fuorviati e delusi da un'educazione sbagliata, in rivolta contro il mondo per mancanza di comprensione e d'affetto, i « capelloni » di Luntz altro non chiedono, in sostanza, che di potersi tagliare i capelli. Se non sempre ci riescono, se non sempre pervengono a redimersi, la colpa non è tutta loro, ma, in gran parte, anche nostra. Il film non dice forse molto di nuovo, ma è sostenuto da una sua fresca, schietta energia, e consolantemente alieno dai compiacimenti intellettualistici oggi di moda. Girato in origine a sedici millimetri, con la macchina a mano, e interpretato da autentici « j. v. » parigini, ha l'immediatezza dei reportages diretti e, insieme coi limiti, il fascino del miglior « cinema- vérité ».

Si consideri che, fuori concorso, il festival ha pure presentato, a titolo informativo, *Un homme et une femme* (Un uomo, una donna) di Claude Lelouch, l'elegante racconto d'amore che ha vinto a mezzo con *Signore e signori* di Germi la « palma d'oro » di Cannes, e in più l'arguta, spumeggiante *Vie de château* di Jean-Paul Rappeneau: e si capirà perché il cinema francese abbia complessivamente suscitato a Berlino un'impressione assai positiva.

Il cinema italiano, dal proprio canto, ha fatto quel che ha potuto. Mentre *Una questione d'onore* di Luigi Zampa puntava soprattutto ad ottenere (come ha ottenuto, grazie alle sue risorse farsesche e alla colorita, apprezzatissima interpretazione di Ugo Tognazzi) un festoso successo di pubblico, *Le stagioni del nostro amore* di Florestano Vancini mirava a conquistarsi altresì la considerazione della critica: e non si può dire che questa gli sia del tutto mancata (come prova, ad esempio, il riconoscimento attribuitogli dai giornalisti della Fipresci), malgrado che il film abbia in parte dovuto pagare lo scotto della difficoltà di far comprendere a spettatori stranieri un dramma, per molti aspetti tipicamente italiano, qual è quello dell'intellettuale di sinistra in crisi analizzato dal regista ferrarese.

Senza ritornare su due opere che questa rivista ha già esaminato, vale la pena di soffermarsi sulle pellicole che a Berlino hanno rappresentato altre cinematografie in fase di promettente ripresa, come la spagnola e la tedesca: *La caza* e *Schonzeit für Füchse*, firmate ambedue da registi giovani — da un ex allievo dell'Accademia cinematografica di Madrid, Carlos Saura, la prima; da un ex documentarista appartenente ad una famiglia di noti cineasti, Peter Schamoni, la seconda.

La caza di C. Saura (Spagna).

Opera di chiaro impegno politico, *La caza* ritorna su quel tema delle « due Spagne » (« Spagnolino che vieni al mondo — scriveva Antonio Machado — ti guardi Iddio: una delle due Spagne ti gelerà il cuore ... »), che già si era visto trattato dall'esordiente Patino in un film apparso al festival di San Sebastiano, *Nueve cartas a Berta*. Tre uomini verso la cinquantina, che combatterono a fianco a fianco, dalla parte dei vincitori, nella guerra civile, si ritrovano in un torrido giorno d'estate, insieme col cognato ventenne d'uno di loro, per una partita di caccia al coniglio selvatico, in una riarsa e desolata landa della Castiglia. Erano, o almeno si credevano, amici: ma l'aspra realtà della caccia, sotto il sole bruciante, li rivela delusi e inariditi, diffidenti e invidiosi l'uno dell'altro. Il benessere borghese non ha dato ad alcuno la felicità: c'è chi ha lasciato la moglie e chi ne è stato abbandonato, chi si è chiuso nell'avarizia e chi ha fatto debiti, chi cerca nell'alcool un'impossibile consolazione e chi tiene nascosto in una grotta, quasi fantasmi dei propri rimorsi, lo scheletro di un caduto nella guerra civile.

Invano colui che ha bisogno d'aiuto cerca di ottenerlo dall'amico che potrebbe darglielo. Gli ex camerati hanno i nervi tesi, sentono forse che il loro tempo sta per finire. Altro non sanno fare che rinfacciarsi a vicenda i propri errori e disinganni. Un misero guardiacaccia con madre inferma e magra nipote adolescente porta nel film l'immagine inquietante dell'altra Spagna, di quella che anela ad affacciarsi alla ribalta della storia. Chiede soldi al padrone per le medicine, ma l'egoista glieli rifiuta con speciosi argomenti. Solo il giovane ha un moto di sincera simpatia per il proletariato: lo vediamo infatti familiarizzare con la gracile ragazza di campagna. Alla fine, con la violenza della tempesta, l'odio armerà la mano dei tre amici-nemici, spingendoli ad ammazzarsi brutalmente a vicenda: mentre il giovanotto fugge atterrito e sgomento da quel mondo di belve, da quella Spagna nella quale non può riconoscersi.

Troppo gravata dai propri simboli, e alquanto ingenua nello svolgimento narrativo, la pellicola di Saura è soprattutto interessante per il rigoroso sentimento che la ispira, per il nuovo e significativo spiraglio che essa viene ad aprire sull'atteggiamento critico della più recente generazione spagnola di fronte alla realtà del regime. Sul piano stilistico, non manca di pagine vigorose ed intense; anche se indulge forse un po' troppo a quel sadismo, di marca indubbiamente spagnola, che è tanto caro a Buñuel, mostrandoci dapprima, con abbondanza di veristici dettagli, tutto un campionario di agonie e di morti d'animali — raccogliendo, cioè, con l'occhio della cinepresa, gli ultimi istanti dei conigli raggiunti dalle pallottole dei cacciatori — e quindi, con evidente ricerca di analogie, la bieca, selvaggia, sanguinosissima fine dei tre uomini.

Il malessere di una generazione incapace di aderire alla realtà dei padri

Schonzeit für Füchse di P. Schamoni (Germania).

è anche il tema dominante di *Schonzeit für Füchse*. Protagonista del film e un giovane critico cinematografico, che mai vediamo lavorare, ma fin troppo, in compenso, amoreggiare o bisticciare con una pazientissima fidanzata, a conversare con coetanei, polemizzare con anziani, intervenire a ricevimenti e battute di caccia nella villa e nella tenuta del ricco, attivissimo genitore di un suo triste, annoiato amico, sempre portando in giro una mutria schifata ed accigliata, sempre spargendo intorno amare ed ironiche sentenze, poiché sembra che, pietoso soltanto di se stesso, egli sia contro tutti e tutto in perpetua rivolta. La conclusione è ambigua, o, meglio, ambivalente: il giornalista si rassegna, in apparenza, ad accettare la realtà in cui vive, riabbracciando senza troppo entusiasmo la fidanzata di ritorno da una convalescenza in montagna; l'amico, invece, lascia genitori e miliardi per andare a cercarsi in Australia quella ragione di vita che in patria non è riuscito a trovare.

Le ambizioni non mancano, ancorché confuse: né manca il coraggio della polemica, e sia pure di una polemica che, per non saper scegliere con precisione i suoi obiettivi, finisce col risultare piuttosto generica. I personaggi, è vero, restano convenzionali; e rigido, schematico appare il loro linguaggio. Ma con tutto ciò il film di Schamoni non dispiace: vi scorre un impeto giovanile, vi circola un'aria di spigliata, nervosa modernità. La confezione è accurata (una lode particolare meritano le musiche di Hans Posegga); l'interpretazione sa un po' di scuola (meglio dello statico protagonista, Willy Birgel, recitano Andrea Jonasson, Edda Seyppel, Christian Doermer).

Jakten (t.l.: La caccia) di Y. Gambin (Svezia).

Non meno carica di ambizioni e di sottintesi emblematici, ma assai più velleitaria delle altre due, si è rivelata la terza « caccia » di questo Festival: *Jakten*, ispirata allo svedese Yngve Gamlin da un romanzo del connazionale Per Olof Sundman. Vorrebb'essere una sorta di allegoria della difficoltà d'ogni umano giudizio. Un poliziotto ed un suo aiutante, alla ricerca di un omicida, catturano fra le nevi del nord della Svezia, dopo averlo ferito ad una gamba, un giovanotto, che non possono però identificare con certezza, giacché non riescono a farlo parlare. Lo conducono in una baita, e là trascorrono la notte. La mattina seguente, vorrebero accompagnarlo al più vicino paese; ma, dal momento che il difficile personaggio si rifiuta di seguirli, lo lasciano — senza vestiti, per impedirgli di fuggire — nella capanna, e ripartono da soli. Il giovanotto, lanciando al pubblico un ultimo sguardo dalle sue malinconiche pupille, richiude la porta. È tutto. Film di una lentezza e di una monotonia esasperanti, *Jakten* si limita ad esporre freddamente, dall'esterno, i propri motivi drammatici, senza giungere ad animarli con un minimo di partecipazione.

E Hollywood? Oltre al technicolor fuori concorso della serata inaugurale — il già citato *The Russian Are Coming, the Russian Are Coming* (Arrivano i russi, arrivano i russi) di Norman Jewison: nuovo garbato appello alla pacifica convivenza dei popoli, espresso nelle forme di una satira amabile e festosa — gli Stati Uniti hanno mandato a Berlino un curioso saggio di umorismo nero, *Lord Love a Duck* di George Axelrod, e la versione a colori, diretta da Sidney Lumet, del noto « best-seller » di Mary McCarthy, *The Group* (Il gruppo e le sue passioni). Spiritoso il primo, deludente la seconda. E vediamo brevemente perché.

Lord Love a Duck di G. Axelrod (U.S.A.).

Il signore che ama una papera, altrimenti detto « Mollymauk, il ragazzo meraviglioso », è uno stravagante giovanotto, il quale, invaghitosi appunto di una stordita quanto deliziosa sua compagna di studi in una « High School » di Los Ageles, si serve degli straordinari poteri di cui appare dotato per realizzare tutti i desideri di lei, leciti o meno che siano. La ragazza sogna, da americana tipica la gloria del cinema? E Mollymauk, sorridente Mefistofele, le procura un fantastico incontro con un famoso produttore. La ragazza vuol « sistemarsi » con un buon matrimonio? E Mollymauk, facendo violenza al proprio sentimento, la accontenta anche in questo. Ma la storia non termina qui. Il geloso marito, adesso, si oppone alla carriera cinematografica della moglie? Ebbene: interpretando, ancora una volta, i più o meno inconsci desideri dell'amata, Mollymauk la sbarazza dell'incomodo consorte. Salvo a finir poi in un manicomio criminale.

Presentata come una « pop-commedia in nero e rosa », questa bizzarra pellicola rende onore assai più alla fertile, spiritosa inventiva del commediografo e sceneggiatore Axelrod, che non alle sue qualità — perfezionabili, diremo — di regista debuttante. Si rivela felice, infatti, nel definire, attraverso la ricchezza degli spunti comici e la vivacità del dialogo, i motivi dell'agile satira cui essa sottopone i più diversi aspetti della vita e del costume d'America: dall'edonismo epidermico all'ancestrale mammismo, dalla servitù verso i miti del sesso al semplicismo pedagogico, dalla vacuità degli ideali standardizzati al terrore della solitudine, all'insofferenza del grigiore quotidiano. Ma denuncia i suoi limiti, il film di Axelrod — palesando squilibri, incoerenze, lungaggini — sul piano della struttura narrativa: che avrebbe richiesto un polso più fermo, un senso più sicuro delle esigenze dell'economia del racconto. Roddy McDowall interpreta con arguta leggerezza l'evanescente figura di Mollymauk, mentre Tuesday Weld rende con grazia l'irresponsabilità ed il fascino della bionda ochetta. Lola Albright, molto espressiva nella patetica parte di una madre « entraîneuse » alle soglie dell'età critica, guida la folta schiera dei caratteristi.

The Group (Il gruppo e le sue passioni) di S. Lumet (U.S.A.)

Nell'affrontare l'ardua impresa di trasferire sullo schermo le parallele vicende delle varie donne del *Group* Sidney Lumet ha fatto del suo meglio: impegnandosi, da un lato, a definire con tocchi rapidi ed essenziali i caratteri di ciascuna di queste otto ragazze che, legatesi d'amicizia attraverso la lunga consuetudine del « College », continuano poi a mantenere stretti rapporti fra loro anche quando la vita tenderebbe a disperderle; sforzandosi, dall'altro lato, di correggere la frammentarietà della narrazione mediante il ricorso a due accorgimenti principali: quello di riunire ogni tanto — in occasione di nozze, nascite o funerali — diversi personaggi, e quello di commentare con un ricorrente sottofondo musicale gli epiloghi delle particolari vicende delle singole amiche. Epiloghi generalmente amari: giacché Lumet, sulla scia della McCarthy, insiste nel mostrare assai inferiore alle attese la realtà cui vanno incontro le otto donne, uscendo dalla calda, accogliente, magari non sempre limpida ma felice intimità del « College ». Anche il film è risultato alquanto inferiore alle attese: troppo macchinoso da un lato, troppo sbrigativo e sommario dall'altro, nonostante che duri non meno di due ore e mezzo. Si salvano alcune scene, dove lo sforzo della sintesi riesce a tradursi in intensità espres-

siva; e si salva l'interpretazione, affidata ad otto nuove attrici, alcune delle quali di promettenti qualità.

O fovos (t.l.: La paura) di C. Manoussakis (Grecia).

Non privo d'interesse il dramma rusticano presentato dalla Grecia, *O fovos* (t.l.: La paura) di Costas Manoussakis, che descrive con tradizionale, ma penetrante linguaggio il delitto sessuale di un giovane contadino psicologicamente tarato. A dispetto di evidenti ridondanze e concessioni al gusto dell'erotico, il film raggiunge effetti di una estetizzante, ma non banale suggestione. Così, per esempio, nella sequenza dell'occultamento del corpo della ragazza uccisa in mare: dove si ritrova la livida, rarefatta, allucinante atmosfera di certi paesaggi del cinema nipponico. Così nelle scene del pranzo di nozze, con quel crescendo angoscioso della danza del giovane debosciato, mentre le onde marine stanno restituendo alla riva la salma accusatrice della vittima del suo crimine.

Der Weibsteufel di G. Tressler (Austria).

Quasi fumettistico è invece apparso, nella sua rozza ingenuità, un altro dramma rusticano: l'austriaco *Der Weibsteufel,* firmato da Georg Tressler e interpretato da Maria Emo. Sui monti prossimo al confine (ecco l'argomento) una satanica donna spinge l'amante, guardia di finanza, ad ucciderle l'anziano marito, contrabbandiere. Che dire, poi, della tristissima storia raccontataci dal brasiliano *O padre e a moça* (t.l.: Il prete e la ragazza)? Per salvare dalle cupide mire di un vecchio tutore ubriacone e sfruttatore una gentile orfanella ormai in età da marito, un giovane sacerdote fugge con lei, si pente, ritorna, fugge di nuovo, perisce con la ragazza tra le fiamme appiccate dagli sdegnatissimi fedeli. Il film, diretto da Joaquim Pedro de Andrade, non potrebb'essere né più prolisso, né più monocorde.

Nayak (t.l. : L'eroe) di S. Ray (India).

Altra noia, altra lentezza, invece, nell'ultima pellicola dell'indiano Satyajit Ray, *Nayak* (t.l.: L'eroe). Qui siamo su un piano diverso: che può giustificare anche un certo sacrificio, da parte dello spettatore. *L'eroe* sconta due peccati di origine: primo, quello di consistere essenzialmente in un dialogo, fra un protagonista che si confessa (un celebre « divo » del cinema) e una testimone che ascolta (una bella giornalista); secondo, quello di svolgersi interamente su un treno, per evaderne soltanto attraverso gli espedienti dei sogni e dei *flash-back* sul passato. È una confessione di carattere scopertamente felliniano: dalla quale emerge che il « divo », malgrado tutti i suoi successi e guadagni, è rimasto un uomo solo, infelice, insoddisfatto di sé. Se la storia può apparire un po' facile, sempre nobile rimane tuttavia l'impegno di Ray, ed elegante la sua scrittura.

Tale il panorama che ci è stato offerto dal sedicesimo Festival di Berlino: non certo eccezionale, ma abbastanza mosso e vario, abbastanza rappresentativo delle odierne tendenze del cinema occidentale, per tener vivo l'interesse dei suoi spettatori, sempre numerosi e appassionati. A completare poi il giro d'orizzonte, si è avuto l'ormai consueto gruppetto di opere fuori concorso. Oltre ai tre già citati, solo un paio di questi film possono essere ricordati come meritevoli di qualche attenzione: il raffinato, letterario, antonioniano *Een ochtend van zes weken* (t.l.: Un mattino di sei settimane) dell'olandese Nikolai van der Heyde, storia di un amoroso incontro fra un corridore auto-

mobilista e una modella, ed il bizzarro *Myten*, dove lo svedese Jan Halldorff descrive le fantasie e le allucinazioni di un intossicato.

DARIO ZANELLI

La Giuria del XVI Festival Cinematografico di Berlino — composta da: Hollis Alpert (U.S.A.), Pierre Braunberger (Francia), Lars Forssel (Svezia), Helmuth de Haas (Paesi Bassi), Kurt Heinz (Germania occ.), Pier Paolo Pasolini (Italia), Franz Seitz (Germania occd), Emilio Villalba Welsh — ha assegnato i seguenti premi:

ORSO D'ORO: *Cul-de-sac* di Roman Polanski (Gran Bretagna);

ORSO D'ARGENTO: *La caza* di Carlos Saura (Spagna);

ORSO D'ARGENTO PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE MASCHILE: Jean-Pierre Léaud per *Masculin-féminin* (Francia);

ORSO D'ARGENTO PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE FEMMINILE: Lola Albright per *Lord Love a Duck* (U.S.A.).

* * *

Le rispettive giurie non ufficiali hanno assegnato i seguenti premi:

PREMIO FIPRESCI (Féderation Internationale de la Presse Cinématographique): *Le stagioni del nostro amore* di Florestano Vancini (Italia);

PREMIO O.C.I.C. (Office Catholique Internationale du Cinéma): *Georgy Girl* di Silvio Narizzano (Gran Bretagna);

PREMIO INTERFILM (delle Chiese Protestanti): *Les coeurs verts* di Edouard Luntz (Francia); menzione: *Masculin-féminin.*

I film di Berlino

LA CAZA — **r.** : Carlos Saura - **s.** e **sc.** : Carlos Saura e Angelino Fons - **f.** : Luìs Cuadrado - **m.** : Luìs de Pablo - **int.** : Ismael Merlo, Alfredo Mayo, José Maria Prada, Emilio Gutiérrez Caba, Fernando Sànchez Polack, Violeta Garcia - **p.** : Elias Querejeta, Madrid - **o.** : Spagna (91 minuti).

UNA QUESTIONE D'ONORE — **r.** : Luigi Zampa - **s.** : Enzo Gicca - **sc.**. E. Gicca, L. Benvenuti, P. de Bernardi, L. Zampa - **f.** (technicolor) Carlo di Palma, Luciano Trasatti - **m.** : Luìs Enrique Bacalov - **int.** : Ugo Tognazzi, Nicoletta Machiavelli, Bernard Blier, Franco Fabrizi, Leopoldo Trieste - **p.** : Mega Film, Roma - **o.** : Italia. (110 minuti).

MASCULIN - FEMININ — **r.**, **s.** e **sc.** : Jean-Luc Godard - **f.** : Willy Kurant - **m.** : J-J. Debout - **int.** : Jean-Pierre Léaud, Chantal Goya, Marlène Jobert, Michel

Debord, Catherine-Isabelle Duport, Eva Britt Strandberg, Birger Malmsten - **p.** : Argos Films, Neuilly - Seine - **o.** : Francia (100 minuti).

O PADRE E A MOÇA (t.l. **Il padre e la ragazza**) — **p.**, **r.** e **sc.** : Joaquim Pedro de Andrade - **f.** : Mario Carneiro - **m.** : Carlos Lyra - **int.** : Helena Ignez, Paulo José, Fauzi Arap, Mario Lago - **o.** : Brasile (100 minuti).

SCHONZEIT FÜR FÜCHSE — **p.** e **r.** : Peter Schamoni - **s.** : dal romanzo « Das Gatter » di Günter Seuren - **f.** : Jost Vacano - **m.** : Hans Posegga - **int.** : Helmut Förnbacher, Christian Doermer, Andrea Jonasson, Monika Peitsch, Edda Seippel, Willy Birgel, Alexander Golling, Helmut Hinzelmann, Suse Graf, Nina Stepun - **o.** : Repubblica federale tedesca (92 minuti).

JAKTEN (t.l. **La Caccia**) — **r.** : Yngve Gamlin - **s.** : dal romanzo « Due giorni, due notti » di Per Olof Sundman - **f.** : Jan Lindeström - **m.** : Bengt Hallberg - **int.** : Halvar Björk, Leif Hedberg, Lars Passgard - **p.** : Europa Film, Stoccolma - **o.** : Svezia (95 minuti).

O FOVOS (t.l. **La paura**) — **r.**, **s.** e **sc.** : Costas Manoussakis - **f.** : Nicos Gardelis - **m.** : Yannis Marcopoulos - **int.** : Elli Fotiou, Elena Nathanael, Mary Chronopoulou, Anestis Vlachos, Spyros Focas, Alexis Damianos - **p.** : Th. A. Damaskinos e V. G. Michaelides - **o.** : Grecia (110 minuti).

LORD LOVE A DUCK — **p.** e **r.** : George Axelrod - **s.** : dal romanzo di A- Hine- **sc.** : Larry H. Johnson, George Axelrod- **f.** : Daniel L. Fapp - **m.** : Neal Hefti , **int.** : Roddy McDowall, Tuesday Weld, Lola Albright, Martin West, Ruth Gordonl Harvey Korman, Sarah Marshall, Lynn Carey - **o.** : Stati Uniti (114 minuti).

CUL-DE-SAC — **r.** : Roman Polanski - **sc.** : Roman Polanski, Gerard Brach - **f.** : Gilbert Taylor - **m.** : Komeda - **int.** : Donald Pleasence, Françoise Dorléac, Lionel Stander, Jack MacGowran - **p.** : Compton-Tekli Film Prod. Ltd., Londra / - **o.** : Gran Bretagna (116 minuti).

DER WEIBSTEUFEL — **r.** : Georg Tressler - **sc.** : Adolf Opel, Georg Tressler - **f.** : Sepp Riff - **m.** : Carl de Groof - **int.** : Maria Emo, Sieghardt Rupp, Hugo Gottschlich, Richard Tomaselli, Vera Comployer - **p.** : Vienna Filmproduktion - **o.** : Austria (91 minuti).

LES COEURS VERTS — **s.**, **sc.** e **r.** : Edouard Luntz - **f.** : Jean Badal - **m.** : Serge Gainbourg, Henri Renaud - **int.** : attori non professionisti - **p.** : Films Raoul Ploquin-Sodor - **o.** : Francia (104 minuti).

NAYAK (t.l. **L'eroe**) — **r.**, **sc.** e **m.** : Satyajit Ray - **f.** : Subrato Mitra - **int.** : Uttam Kumar Chatterjee, Sharmila Tagore - **p.** : R.D. Bansal e Saran Kumari Bansal, Calcutta - **o.** : India (120 minuti).

THE GROUP (**Il gruppo**) — **r.** : Sidney Lumet - **s.** : dal romanzo di Mary McCarthy - **sc.** : Sidney Buchman - **f.** (Technicolor) : Boris Kaufman - **m.** : Charles Gross - **int.** : Candice Bergen, Joan Hackett, Elizabeth Hartman, Shirley Knight, Joanna Pettet, Mary-Robin Redd, Jessica Walter, Kathleen Widdoes, James Broderick, James Congdon, Larry Hagman, Hal Holbrook, Richard Mulligan, Robert-Emhardt, Carrie Nye - **p.** : Sidney Buchman e FamArtists Prod. - **o.** : Stati Uniti (150 minuti).

LE STAGIONI DEL NOSTRO AMORE — **r.** : Florestano Vancini.
Vedere rencensione di G. Gambetti e dati a pag. 49 del n. 6, giugno 1966.

GEORGY GIRL — **r.** : Silvio Narizzano - **s.** : dal romanzo di Margaret Forster - **sc.** : M. Forster, Peter Nichols - **f.** : Ken Higgins - **m.** : Alexander Faris, Brian Hunter, Tom Springfield - **int.** : Lynn Redgrave, James Mason, Alan Bates, Charlotte Rampling, Rachel Kempson, Bill Owen - **p.** : Robert A. Goldston-Otto Plaschkes - **o.** : Gran Bretagna (116 minuti).

(*a cura di* DARIO ZANELLI)

Bergamo: dal "film d'arte" al "film d'autore"

I festival cinematografici si vanno moltiplicando, specializzandosi in questo o quel settore della produzione, cercando vie e formule nuove, al fine di sempre più e meglio documentare quanto si produce ogni anno in tutto il mondo, operando selezioni più o meno rigorose, fornendo indicazioni più o meno valide, prospettando soluzioni più o meno provvisorie. Che sia un bene non si può dire con certezza, persistendo un certo stato di confusione che deriva anche da un eccessivo frazionamento di iniziative; non ci sentiamo tuttavia di poter dire che sia un male. Perché il cinema, nonostante tutto, è vivo e vitale e le sue crisi attuali sono crisi di crescenza, ricche quindi di fenomeni nuovi, di proposte, di tentativi, di esperimenti; e i risultati, indipendentemente dal giudizio che se ne può dare nell'ambito dell'arte, sono spesso rivelatori di nuovi indirizzi contenutistici e formali. Semmai si dovrebbero incrementare i festival specializzati, di categoria, piuttosto che le rassegne generiche, che assolvono sempre meno alla loro funzione di documentazione esauriente. In quei festival infatti è più agevole fare il punto su una situazione, stendere un bilancio non troppo approssimativo su un determinato settore della produzione cinematografica, mentre in queste più spesso si assiste a una fiera, se non delle vanità personali, di quelle nazionali.

Questo breve discorso ci può servire per introdurre il resoconto della nona edizione del Gran Premio Bergamo, che, fino all'anno scorso qualificatosi come festival del film d'arte e sull'arte (con una definizione non priva di ambiguità, ma sufficientemente indicativa), s'è voluto quest'anno aggiungere il titolo di « Concorso internazionale del film d'autore », dilatando il campo tradizionale del suo raccolto fino a comprendere i lungometraggi a soggetto. L'allargamento del panorama potrebbe far credere che in certo senso la rassegna bergamasca si sia snaturata, abbia perduto i caratteri specifici di festival di categoria che gli erano propri; e invece l'introduzione, nel programma, del cosiddetto « film d'autore », pur provocando taluni inconvenienti organizzativi, taluni scompensi e qualche perplessità, ha permesso di maggiormente definire l'ambito entro il quale, almeno così speriamo, il Gran Premio Bergamo potrà in futuro svolgere la sua funzione: che è quella di documentare quanto si va facendo nel mondo in direzione di una cinematografia il più possibile libera dai limiti entro i quali la costringe la grande industria dello spettacolo, sia nel settore — il più interessante, il più vario, il più libero — del cortometraggio, che in quello, forse più difficile, del lungometraggio; alla ricerca di quella « personalità di artista », intesa come « individualità creatrice di un artista che emerga sulle altre », di cui parla la giuria nella relazione conclusiva del suo lavoro.

Certamente il termine di « film d'autore » è discutibile, se n'è discusso, se ne discute ancora, e forse con non grande profitto; ma lo scopo degli organizzatori non era quello di sollevare questioni estetiche, quanto di proporre un certo tipo di cinema all'insegna di una formula sintetica abbastanza suggestiva. Pensiamo che il lavoro della giuria, nella sua duplice veste di commissione di selezione e giudicatrice, non sia stato facile, non soltanto per

l'ingente numero di opere prese in esame — 178 film, di cui 26 lungometraggi, provenienti da 25 paesi —, ma anche per le difficoltà che saranno sorte nella definizione delle opere, nel loro incasellamento in questa o quella categoria, nella loro valutazione. Come risulta del resto dal programma dei film in concorso e fuori concorso, in tutto quaranta, che presenta non poche lacune, qua e là taluni scompensi, qualche incertezza, pur riuscendo sostanzialmente indicativo, ricco e stimolante.

Il fatto è che nell'attuale edizione della rassegna persistono esigenze diverse e a volte contrastanti. Da un lato la tradizionale esposizione di film sull'arte, di film sperimentali, di film d'animazione, selezionati secondo criteri differenti e giudicati in base a principî anch'essi differenti; dall'altro la nuova esposizione di lungometraggi a soggetto, la cui scelta si ispira a concetti eminentemente estetici, secondo le clausole del regolamento del premio. Ci sembra tuttavia che, in linea generale, la selezione delle opere, anche quindi dei cortometraggi da ammettere al concorso nelle varie categorie, sia stata fatta tenendo conto soprattutto dell'originalità stilistica e della novità contenutistica e formale dei singoli film, sulla base di quella generica, ma sufficientemente indicativa, definizione del « film d'autore », di cui s'è detto. Cosicché, pur con quelle pecche che d'altronde non mancano mai in ogni manifestazione competitiva, sia in fase di programma sia in fase di giudizio, il Gran Premio Bergamo del 1966 è parso ricco di opere di valore, invitando, più che in passato, a un'analisi critica delle medesime con utili confronti e interessanti valutazioni.

Bariera (t.l. : La barriera) di J. Skolimowski (Polonia).

Tra i lungometraggi a soggetto, forse il più originale e interessante è risultato il polacco *Bariera* (t.l.: La barriera) del giovane Jerzy Skolimowski, al quale è andato il Gran Premio. Si conoscono ormai alcuni dei più significativi risultati del nuovo cinema polacco, non più limitato alle opere dei Wajda, dei Munk, dei Kawalerovicz, ma non conoscevamo ancora Skolimowski, allievo della Scuola Superiore di Studi Cinematografici di Lodz, sceneggiatore di Wajda e di Polanski, rispettivamente per *Ingenui perversi* e per *Il coltello nell'acqua*, autore di un mediometraggio, *La boxe*, e di due lungometraggi a soggetto, *Rysopis* (1964) e *Walk-over* (1965). Questo *Bariera* è forse la sua opera più matura e denuncia chiaramente i pregi e i limiti di un'esperienza artistica che si inserisce nel più generale movimento cinematografico d'avanguardia d'oggi, portandovi una sua originalità non comune. Il film è la descrizione di una crisi che investe un'intera generazione, quella dei giovani e soprattutto degli intellettuali nella società socialista, anch'essa in piena crisi di valori, confusa e contradditoria, e si articola più che in un disteso racconto in una serie di episodi, che in certo modo isolano una determinata situazione dandole un carattere emblematico. Il protagonista, uno studente di medicina, decide di lasciare gli studi e l'ambiente del collegio per affrontare senza schemi prefabbricati, libero da imposizioni, una vita personale, anticonformistica, fuori dei limiti di un'esperenza umana e sociale che non ritiene più valida: l'incontro col vecchio padre, l'incontro con una ragazza alla quale forse lo può legare un vincolo d'amore, la fine ambigua, volutamente ambigua (il protagonista muore o non muore nella sequenza finale?), sono alcuni degli episodi-chiave attraverso ai quali si sviluppa questo itinerario, spirituale più che materiale, sullo sfondo di una realtà colta e rappresentata con i mezzi defor-

manti di uno stile figurativo e narrativo geniale, anche se debitore di esperienze artistiche altrui, di ieri e di oggi. Perché la novità del film di Skolimowski sta proprio in questo suo particolare modo di rappresentare i fatti e di isolarli in una sorta di *epoché* fenomenologica, in modo da farli lievitare al di là dei loro apparenti significati testuali sì da gettare una luce rivelatrice su idee e problemi che riguardano l'uomo in genere e quello « polacco d'oggi » in particolare. I simboli sono molti e non tutti facilmente decifrabili, in rapporto proprio a questo stretto legame che unisce l'opera all'ambiente in cui è nata, ma sono calati, a volte, in un linguaggio così pregno da imporsi per la loro icastica evidenza (e basterebbe citare tutta la bellissima sequenza iniziale, in cui i corpi degli uomini che cadono in avanti e il sordo tonfo della loro caduta acquistano una dimensione tragica dai riflessi morali e ideologici conturbanti: un riflesso forse dei *Jeux des anges* del compatriota Borowczyk?). Sicché l'esperienza di Skolimowski, al di là dei suoi intrinseci valori d'arte o, al contrario, dei suoi limiti derivanti da una non ancor completa maturazione dei fermenti di rivolta che lo agitano interiormente, va oltre taluni pur notevoli risultati del moderno cinema anarchico per porsi come acuta e intelligente e sensibile ricerca d'una misura artistica che questi fermenti delimiti chiaramente.

Bloudeni (t.l.: Smarrimento) di A. Masa e J. Curik (Cecoslovacchia).

Le differenze di tono e di valore all'interno di un atteggiamento di opposizione agli schemi ormai logori della civiltà socialista, che parrebbe comune a molti giovani autori delle cinematografie dell'Europa orientale, si possono valutare appieno confrontando il film di Skolimowski con *Bloudeni* (t.l.: Smarrimento) dei registi cechi Antonin Masa e Jan Curik, il primo soggettista di alcuni recenti film della « Scuola di Praga », il secondo operatore di questi medesimi film, ambedue alla loro prima esperienza di regia. Si tratta dello « smarrimento » di un giovane, Michal, di fronte alle contraddizioni della vita, all'ambiente familiare confuso — il padre scrittore e giornalista dal passato staliniano, la madre « borghese » —, alla società che ha perduto il senso del rapporto umano semplice e sincero. Ma lo « smarrimento » è naturalmente anche degli altri, del padre innanzi tutto, degli amici e compagni, di tutti gli uomini che non sanno reagire contro il conformismo dilagante e la corsa al benessere. Sennonché questa generale crisi di valori è più detta che sentita, a volte anche gridata in episodi e situazioni rappresentanti forti tinte drammatiche, a volte invece appena sussurrata in scene e sequenze dai risvolti lirici, ma raramente individuata con un'analisi acuta e illuminante o con una intuizione veramente creatrice. E il discorso ideologico e morale si fa allora confuso, se non addirittura ambiguo o reazionario: il rientro conclusivo del ragazzo in famiglia, dopo una fuga alquanto velleitaria e inconcludente, non solo non risolve nulla (anche l'accettazione dello *statu quo*, vista in un certo modo, può essere interpretata in senso progressista), ma appare una soluzione di comodo per tacitare quelle voci di dissenso che affiorano qua e là nel corso della narrazione. Ciò vale anche sul piano puramente formale, dove l'impiego di una tecnica narrativa asintattica, con l'ormai abusato spezzettamento spaziale e temporale delle sequenze, impedisce il normale sviluppo del discorso, che incespica, si ferma, riprende a fatica il cammino, senza nessun'altra giustificazione se non il proposito degli autori di essere *à la page*.

Diverso è il caso del film jugoslavo *Ponedjeljak ili utorak* (t.l.: Lunedì

Ponedjeliak ili utorak (t.l.: Lunedi o martedi) di V. Mimica (Jusgolavia).

o martedì) di Vatroslav Mimica, che nel tema di fondo e nei modi della rappresentazione può essere avvicinato ai film di Skolimowski e di Masa e Curik. Mimica non è alla sua prima prova e ha dietro le spalle una lunga e intensa attività di critico, sceneggiatore, regista e autore di film d'animazione; il suo film è frutto di una maturazione più faticosa e affonda le radici in un'esperienza umana e sociale ben altrimenti complessa: la guerra, la Resistenza, il lungo cammino del comunismo jugoslavo. Tutto ciò entra, a volte con irruenza nel suo film, in immagini balenanti e drammatiche, che lo punteggiano e sorreggono lungo tutto l'arco della narrazione. Autobiografico, d'una autobiografia ideale come possono essere i film di Fellini, ai quali si richiama esplicitamente in talune pagine, *Ponedjeliak ili utorak* narra la giornata di un giovane giornalista-scrittore, Marko Pozgaj, dall'alba al tramonto, una giornata qualunque (lunedì o martedì, appunto, o mercoledì ...) con gli impegni di lavoro, gli incontri, gli appuntamenti usuali, abitudinari, frammezzandola di ricordi, di pensieri, di immaginazioni che introducono nella realtà odierna un passato che pesa e ancora condiziona la nostra vita. Il passaggio dai piccoli fatti dell'esistenza quotidiana agli episodi d'un tempo o ai pensieri del protagonista appare un poco meccanico, forzato, seguendo a volte le linee di una analogia elementare o di un facile contrappunto, così come l'uso del colore alternato al bianco e nero; ma il discorso di Mimica è chiaro, gli accadimenti che ci presenta, osservati nella nuova prospettiva entro i quali sono inquadrati, perdono il loro carattere « neorealistico » per assumere una dimensione più ampia, contribuiscono in qualche modo all'esame della condizione dell'uomo in una determinata società. L'opera, nel corso della narrazione, appare sempre più come un film d'idee piuttosto che di fatti, invita al dialogo e all'« impegno », anche se suggerisce soltanto certi temi di discussione o ne tratta in termini lirici, non privi a volte d'un sentimentalismo un po' facile. Come in molti altri film di denuncia, non è la soluzione dei vari problemi dell'esistenza che interessa all'autore quanto il prospettarli in termini, non tanto e non solo attuali, ma vivaci e suggestivi.

Dolgaia stchastlivaja zhizn (t.l.: Una vita lunga e felice) di G. Špalikov (U.R.S.S.).

L'esordio nella regia dello sceneggiatore sovietico Ghennadij Špalikov, autore tra l'altro delle sceneggiature di *A zonzo per Mosca* di Gheorghj Daniela e di *Ho vent'anni* di Marlen Chuciev, avviene nell'ambito di quel cinema del disimpegno o dello scarso impegno ideologico, che pare contraddistingua le opere della seconda ondata di giovani registi sovietici dopo il disgelo. Abbandonati i grandi temi della lotta rivoluzionaria o della costruzione dello stato socialista, questi autori sembrano rivolgersi quasi unicamente ai problemi dell'individuo o della coppia, analizzati spesso al di fuori di un'analisi approfondita delle strutture sociali o non sufficientemente indagati sul piano di una psicologia del comportamento d'impostazione moderna, con risultati il più delle volte alquanto esili. *Dolgaja stchastlivaja zhizn* (t.l.: Una vita lunga e felice) di Špalikov non fa eccezione alla norma, è « pulito » e corretto come si deve, è « disimpegnato » come va di moda, è « lirico » secondo la tradizione di Dovcenko, ed esile e fragile come ci si aspettava. Questo « breve incontro » tra un giovane geologo, attivo e concreto, e una ragazza un po' sognatrice e incolta, prima all'interno di un autobus in corsa, poi durante una rappresentazione cecoviana, infine sulla riva di un fiume, dovrebbe condurre al chiarimento delle rispettive posizioni morali e ideali nei confronti della

vita e del posto di ciascun uomo nella società, giustificando i motivi della loro definitiva separazione; e invece si dissolve in una serie di immagini, anche cariche di drammaticità, ma in fondo piuttosto esteriori, facili. La strada del cinema « lirico » è purtroppo cosparsa di buone intenzioni, rari sono i veri poeti dello schermo, che sappiano fare d'un tramonto un'immagine significante e non una cartolina illustrata, che sappiano dare vita alle onde di un fiume o alle foglie di un albero, una vita drammatica che apra degli spiragli sulla realtà dell'uomo; Špalikov ha creduto di poter risolvere il dramma della giovane Lena e del giovane Viktor trasportando la loro storia sul terreno infido della poesia lirica ed è caduto. Non una grave caduta forse, perché il film non manca di pagine riuscite, di momenti intensi, e, in ultima analisi, non mirava probabilmente molto in alto; ma quale distanza dai fermenti artistici delle nuove scuole di Polonia o di Cecoslovacchia o di Jugoslavia o anche d'Ungheria! La lezione del cinema intimista può riuscire certamente utile per liberarsi delle scorie di un consunto « realismo socialista » di marca staliniana, ma è insufficiente per affrontare i problemi più vivi della società e dell'uomo d'oggi.

Francesco di Assisi di L. Cavani (Italia).

Non è il caso, in questa sede, di trattare ampiamente del *Francesco di Assisi* che Liliana Cavani ha diretto per la Televisione italiana. Il film è noto, è stato visto, suddiviso in due puntate, dai telespettatori, se n'è parlato ampiamente su giornali e riviste. Ma avendo esso aperto la rassegna di Bergamo e rappresentato l'Italia come « film d'autore », non possiamo non accennarne, almeno fugacemente. La vita di San Francesco, dalla giovinezza dorata alla morte, è seguita dalla Cavani non tanto per documentarne cinematograficamente l'esistenza terrena o per esaltarne la figura ascetica, quanto per cercarvi le ragioni di una santità che, soprattutto oggi, può fornire indicazioni di grande utilità per la soluzione di problemi vitali del mondo contemporaneo. La graduale conquista dello stato di povertà, che per Francesco si identifica con lo stato di grazia, anche se solo a tratti è rappresentata nelle sue più profonde componenti religiose, ha tuttavia aspetti così illuminanti e intensi, che attraverso di essa è possibile scorgere gli stretti legami che uniscono la giustizia umana al potere e ne impediscono il libero corso e l'unica soluzione a questo stato di crisi, che non può che essere l'amore. Merito precipuo del film è proprio questa indicazione, a un tempo spirituale, morale e politica, che fornisce agli uomini d'oggi nella meditazione di una esperienza umana esemplare, come quella di San Francesco. Cosicché possono passare in seconda linea gli scompensi narrativi, talune forzature drammatiche, una certa dispersione e frammentarietà che riconducono il film nell'ambito d'una ricerca espressiva non ancora matura, laddove rimangono nella memoria e si impongono alla attenzione critica la figura del santo, quella di Innocenzo III, le sequenze del primo sorgere del francescanesimo e tutta l'ultima intensa parte dell'opera (1).

Les grands moments (Operazione Golden Car) di C. Lelouch (Francia).

Resta ancora da dire del film di Claude Lelouch *Les grands moments* (Operazione Golden Car), che è sostanzialmente un « divertissement » confezionato con buona tecnica fotografica e narrativa, ma anche con squilibri e

(1) Cfr. più ampiamente: GUIDO CINCOTTI: *Televisione / Francesco di Assisi* nel numero scorso.

ripetizioni e soprattutto con una ambiguità di fondo che gli deriva dall'aver l'autore introdotto qua e là fatti e situazioni suscettibili d'interpretazione meno superficiale, d'un aggancio con la realtà meno epidermico. Ma il film rimane nell'ambito dell'opera di consumo, d'un facile consumo, a metà strada tra il racconto poliziesco e la parodia di James Bond, tra il cinema tradizionale e quello « alla Godard ». Anzi proprio l'imitazione del maestro della « nouvelle vague » è l'aspetto più rilevante e negativo dell'opera di Lelouch, che narra l'avventura di quattro malviventi ingaggiati dalla polizia per metter a punto un furgone blindato capace di resistere a ogni attacco esterno, i quali, ultimata l'opera e sperimentatane l'efficienza, decidono in seguito di utilizzarne il segreto di fabbricazione (solo da essi conosciuto e che permette di forzare il furgone) per compiere una rapina; ma sono arrestati dai poliziotti che, intuitone il piano, li attendevano armati. Non bastano certo gli spunti ironici o grotteschi, sparsi un po' lungo tutto l'arco della narrazione, per fare di *Les grands moments* un'opera originale e brillante, vi manca una genuina necessità espressiva, una ragione poetica che trasporti i fatti e i personaggi sul piano della loro interpretazione ironica o grottesca. E poi il « godardismo » è una malattia contagiosa, i cui effetti sono spesso deleteri e financo letali: proprio per il suo troppo facile apprendimento, la lezione di Godard rimane per lo più inascoltata o incompresa.

I cortometraggi. Il campo del cortometraggio, più ricco e più vario, ha imposto all'attenzione critica una personalità di primo piano, purtroppo trascurata dalla giuria, il franco-polacco Walerian Borowczyk. Non è la prima volta che abbiamo occasione di scrivere di questo originale regista che ha saputo trasporre in termini filmici una realtà trasfigurata dalla fantasia con un rigore veramente esemplare, e film come *Le théâtre de M. et M.me Kabal*, *Les jeux des anges* o *Renaissance* sono vivi nella memoria, lievitano nel ricordo crescendo d'importanza e di significato. Una vasta esperienza nell'ambito delle arti figurative in patria e in Francia, la stretta collaborazione con Jan Lenica, la lezione del primo surrealismo fatta proprio attraverso lo studio e la pratica delle opere, una cultura cinematografica di prim'ordine sono i presupposti di un'opera che, di film in film, viene a inserirsi in maniera sempre più determinante nei movimenti più vivi dell'avanguardia contemporanea. *Rosalie*, ch'egli ha tratto dalla novella di Maupassant *Rosalie Prudent*, ne è un valido esempio. La protagonista, bambinaia presso una famiglia borghese di fine-secolo, la quale è rimasta incinta, dà alla luce il frutto, o meglio i frutti, della colpa, li uccide e li seppellisce nel giardino, è sottoposta a un processo per infanticidio e, dopo una lunga, estenuante deposizione, viene assolta. La storia, un po' « demodée », è tutta centrata da Borowczyk sulla figura della ragazza, ripresa in primo piano attraverso una sapiente illuminazione che ne mette in rilievo non soltanto i delicatissimi tratti somatici ma, si potrebbe dire, i pensieri e le emozioni, ed è narrata in una alternanza di piani — il volto della protagonista e i vari oggetti della colpa — che si fa a volte angosciosa, a volte drammatica, a volte d'una tristezza indicibile; sicché l'assoluzione finale, più che una liberazione e un sollievo, appare come una condanna dell'egoismo e della crudeltà degli uomini, sintetizzati nell'immagine odiosa del seduttore. Film di rara concisione drammatica, *Rosalie* costituisce una tappa importante nella carriera artistica del suo autore in direzione sia di una nuova presa di coscienza

degli oggetti che ci circondano, della realtà bruta (nella direzione cioè dell'esemplare *Renaissance*), sia di un nuovo rapporto con l'uomo come nostro simile, sofferente o gioioso in un mondo in crisi.

Meno « impegnato » forse di *Rosalie*, l'altro film di Borowczyk presentato a Bergamo, il disegno animato *Le dictionnaire de Joachim*, su disegni elementari e graffianti di Laurence Demaria, si apparenta al famoso *Théâtre de M. et M.me Kabal*, di cui tuttavia non possiede l'icastica violenza contenutistica e formale. Si tratta di un vero « dizionario » breve, di ventisei parole (da « Animation » a « Zoologie ») interpretate visivamente in modo originale, ironico, satirico, grottesco, surrealistico, secondo i casi. Il rigore e la forza rappresentativa propri del segno grafico di Demaria e del ritmo delle immagini di Borowczyk si fondono in una unità stilistica che riesce a dare a queste « barzellette » un significato critico più ampio, a inserirle in un discorso, sia pure parziale e appena sussurrato, sulla condizione umana. E il riso, e più ancora il sorriso intelligente, che sgorga spontaneo dalle labbra dello spettatore nasconde una partecipazione più severa, un atteggiamento più cosciente, di fronte ai casi esposti.

Sempre nel campo dell'animazione, alcuni film sono parsi degni d'un'attenzione critica non fugace, come *Proc se usmivas, Mono Liso?* (t.l.: Perché sorridi, Monna Lisa?) del ceco Jiří Brdečka, *Vendetta* (id.) del polacco Wladislaw Nehrebecki, *Davolja posla* (t.l.: Il mestiere di diavolo) del jugoslavo Zlatko Grgic e *Rakvickarna* (t.l.: La fabbrica di bare) del ceco Jan Svankmajer; oltre a *Contre-pied* di Manuel Otero, già presentato all'ultimo festival di Tours e al festival di Mamaia, *Zid* (t.l.: Il muro) di Ante Zaninovic e *Wykres* (t.l.: Il diagramma) di Daniel Szczechura, ambedue presentati a Mamaia, dei quali abbiamo scritto a suo tempo e che hanno confermato le loro notevoli qualità artistiche.

Il film di Brdečka segue la linea espressiva tracciata in passato dall'autore in opere come *L'estro e la ragione* o *La lettera M* piuttosto che *Attenzione!* o *Gallina Vogelbirdae*, cioè una linea più « classica », meno scopertamente satirica, anche se di questi ultimi film possiede la sottile vena ironica e il gusto del paradosso. Definito dallo stesso Brdečka una « arlecchinata », *Proc se usmivas, Mono Liso?* mette in scena Leonardo da Vinci, un suo garzone, Monna Lisa, seria e imbronciata, e suo marito, alla ricerca di una nuova interpretazione del sorriso enigmatico della « Gioconda », qui visto in chiave erotica. Si tratta naturalmente di un piacevole scherzo e il film scorre via senza lasciare tracce profonde, ma il gusto squisito delle immagini, la piacevolezza del racconto, il grottesco delle situazioni ne fanno un'opera delicata e originale. Altrettanto gustoso e ancor più « graffiante » è risultato *Vendetta* di Nehrebecki, in cui son messi in burla i « delitti d'onore » attraverso i quali, in un'Italia meridionale un po' generica e di maniera (potrebbe anche trattarsi in effetti della Spagna), rappresentata tuttavia con un moderno disegno dalle inedite suggestioni prospettiche, due intere famiglie si distruggono a vicenda, in una serie di casi ed avventure un poco facili e prevedibili forse, ma divertenti e spiritosi. Anche *Davolja posla* di Grgic affonda le sue radici nella satira sociale, narrando i casi di un brav'uomo, timido, gentile e altruista, che è continuamente tiranneggiato dagli altri fino a quando, trasformatosi in diavolo, li opprime a sua volta e continuerebbe su questa strada se non fosse l'amore

di una donna a riportarlo sul sentiero della bontà. Il racconto è condotto piacevolmente secondo la tradizione della « Scuola di Zagabria » e l'autore è riuscito a cogliere con una certa acutezza alcuni aspetti degli attuali rapporti di relazione, facendone una critica lieve ma non superficiale. Con *Rakvickarna* di Svankmajer siamo invece in clima surrealistico ed espressionistico: la deformazione dei pupazzi che animano questa storia macabro-grottesca di bare e di becchini, con la conseguente alterazione dei termini normali del racconto e della realtà fenomenica porta, il film in un settore lontano dal semplice divertimento, dove anche l'angoscia e il turbamento trovano posto e possono condizionare la fruizione dell'opera.

Gli altri film d'animazione non presentavano caratteri tali da suscitare motivi d'interesse, né l'italiano *Cenerentola* di Pino Zac sulla condizione della donna nel Mezzogiorno d'Italia, né il tedesco *Die Tagebuchskizzen des Homer E. (rich) Müller-Schwabinghausen* di Manfred Durniok di debole satira sociale, né il francese *Mise à nu* del cineasta-pittore Robert Lapoujade, non privo tuttavia di talune suggestive soluzioni linguistiche e figurative, né gli americani *Son of Dada* di Richard Preston e *Death in the Forenoon or Who's Afraid of Ernest Hemingway?* di Jerome Hill, d'un surrealismo un po' vecchiotto. Ben più valido, in quest'ambito sperimentale di derivazione surrealistica, il belga *De overkant* (t.l.: Dall'altro lato) di Herman Wuyts. Il film narra il caso straordinario di un intero paese in cui la gente è costretta da forze misteriose a camminare rasente ai muri delle case, fianco a fianco, pena la morte per chi tenta di ribellarsi e attraversare la strada. L'atmosfera di incubo e d'angoscia che grava su uomini e cose è ben resa e il simbolismo della storia di semplice evidenza semantica, anche se certi compiacimenti formali e una certa esilità di contenuto ne limitano la portata artistica.

La categoria dei film d'arte e sull'arte per la televisione era abbastanza ricca e varia, ma soltanto il polacco *Portret dyrygenta* (t.l.: Ritratto di un direttore d'orchestra) di Ludwik Perski e, in minor misura, il ceco *Mlha* (t.l.: Nebbia) di Raduz Cincera avevano qualità notevoli e una loro originalità. Il primo è un succoso e interessante ritratto del direttore d'orchestra polacco Witold Rowicki, colto in alcuni momenti rivelatori della sua personalità d'artista, mentre prova con l'orchestra un brano particolarmente difficile dell'*Elegia in omaggio delle vittime di Hiroshima* di Krzysztof Penderecki; il secondo è un ampio documentario sul lavoro dei giovani attori del « Teatro della Rampa » sito nella vecchia Praga, condotto con scioltezza narrativa e non poche raffinatezze formali. Gli altri film non escono da un corretto quanto anonimo mestiere, anche se qua e là mostrano nei loro autori preoccupazioni d'ordine estetico rilevanti: così il belga *La fleur des histoires* di Frédéric Geilfus su alcune miniature borgognone; così il jugoslavo *Sunt lacrimae rerum* di Eduard Galic sull'antica città di Trogir in Dalmazia; così il polacco *Judaica* di Edward Elter su alcuni cimeli ebraici raccolti nei musei polacchi; così il ceco *Ecce Homo* di Bruno Šefranka su certe sculture lignee dei secoli XV e XVI; così infine il giapponese *Chojugiga* (t.l.: Animali scherzanti) di Yasuo Matsukawa che illustra, con dovizia di particolari, un antico cartiglio del X secolo conservato a Kyoto, al quale stranamente è andato il premio di categoria.

Meno ricco il settore dei film sull'arte contemporanea, dove ha fatto un certo spicco l'italiano *Il mestiere di dipingere* di Valentini Orsini, raffinato

ed elegante, ma un poco dispersivo e compiaciuto, sulla vita e l'opera del pittore Louis Del Pizzo, osservate sia nelle loro intrinseche caratteristiche sia nel loro riflesso sugli altri. Corretto e didascalico è parso il *Marino Marini* di Giovanni Carandente, un poco confuso e liricheggiante il tedesco *Barlachstudien* di Wolf Hart, prolisso e superficiale l'americano *Henry Moore, Man of Form* di William McClure.

Ma tra tutte le opere esposte a Bergamo, se si escludono i lungometraggi e i film citati di Borowczyk, la più interessante e significativa ci è parsa lo *Straviński* dei canadesi Roman Kroitor e Wolf Koenig, presentata fuori concorso. Si tratta di un ampio documentario sul grande musicista, realizzato secondo i principi del « cinéma-vérité » e del « candid eye », sfaccettato e complesso, tutto centrato sull'uomo Stravinski ripreso sia nei suoi atteggiamenti intimi e familiari, sia durante le prove d'un concerto, sia nei suoi incontri con amici ed estimatori. Ne vien fuori un ritratto a tutto tondo, vibrante e vivacissimo, con particolari inediti, rivelatori, che contribuisce efficacemente alla conoscenza di uno dei massimi artisti del nostro secolo. Basta un rapido confronto con *Il mestiere di dipingere* di Orsini o, più ancora, con l'*Henry Moore* di McClure e il film di James Scott sull'acquafortista inglese David Hockney (*Twelve Poems by C. P. Cavafy Chosen and Illustrated by David Hockney*), presentato fuori concorso, per notare immediatamente la superiorità stilistica del film di Kroitor e Koenig, la loro ben più acuta indagine critica e l'ampiezza della documentazione, essenziale e significativa, che essi forniscono allo spettatore. Non nuovi a questo genere di esperienze cinematografiche, e basterebbe ricordare il bellissimo *The Lonely Boy* sul cantante Paul Anka, ci pare che questa volta gli autori abbiano ancor più acutamente condotto l'inchiesta, sapendo cogliere con grande abilità e maestria gli aspetti più genuini e sinceri del personaggio intervistato. Il loro film si impone come uno dei più validi esempi di moderno giornalismo cinematografico.

GIANNI RONDOLINO

La Giuria internazionale per la selezione dei film da ammettere al concorso e per l'assegnazione dei premi — composta da Arturo Lanocita, presidente, Nino Zucchelli, segretario, Richard Blech (Cecoslovacchia), Freddy Buache (Svizzera) e Juan Francisco Torres (Spagna) — ha assegnato i seguenti premi:

a) *Categoria « Film d'autore »*:

PREMIO DI L. 5.000.000: *Bariera* di Jerzy Skolimowski (Polonia);

TARGA D'ORO DELL'A.G.I.S.: *Dolgaja stchastlivaja zhizn* di Ghannadij Shpalikov (U.R.S.S.);

b) *Categoria « Film sull'arte contemporanea »*:

PREMIO DI L. 1.000.000: *Il mestiere di dipingere* di Valentino Orsini (Italia);

DIPLOMA D'ONORE: *Henry Moore, Man of Form* di William McClure (U.S.A.);

c) *Categoria « Film d'animazione »*:

PREMIO DI L. 1.000.000: *Proc se usmivas, Mono Liso?* di Jiří Brdečka (Cecoslovacchia);

MEDAGLIA D'ORO: *Cenerentola* di Pino Zac (Italia);

DUE DIPLOMI D'ONORE: *Zid* di Ante Zaninovic (Jugoslavia) e *Vendetta* di Wladislaw Nehrebecki (Polonia);

d) *Categoria « Film sperimentali »*:

PREMIO DI L. 1.000.000: *De overkant* di Herman Wuyts (Belgio);

DIPLOMA D'ONORE: *Rosalie* di Walerian Borowczyk (Francia);

e) *Categoria « Film d'arte e sull'arte per la televisione »*:

PREMIO DI L. 1.000.000: *Chojugiga* di Yasuo Matsukawa (Giappone);

MEDAGLIA D'ORO: *Mlha* di Raduz Cincera (Cecoslovacchia).

I film di Bergamo (lungometraggi)

BLOUDENI (t.l. **Smarrimento**) — **r.:** Jan Curik e Antonin Masa - **s., sc.:** Antonin Masa - **f.:** Jan Curik e Ivan Slapeta - **m.:** Jan Klusak - **scg.:** Jan Oliva - **int.:** Jaromir Hanzlik (Michal), Jiří Pleskot (suo padre), Jiřina Jiraškova (sua madre), Jana Brejchová (Eva Holašova) **o.:** Cecoslovacchia.

LES GRANDS MOMENTS (Operazione Golden Car) — **r., s., sc., f.:** Claude Lelouch - **m.:** Maurice Jarre - **int.:** Janine Magnan, Jacques Portet, Jean-Pierre Kalfon, Pierre Barouh - **o.:** Francia.

FRANCESCO D'ASSISI — **r.:** Liliana Cavani.

PONEDJELJAK ILI UTORAK (t.l. Lunedi o martedi) — **r.:** Vatroslav Mimica - **s., sc.:** Vatroslav Mimica e Fedor Vidas - **f.:** Tomislav Pinter - **scg.:** Zvonko Loncaric - **:** Martin Pintaric - **m.:** Miljenko Prohaska - **int.:** Slobodan Dimitrijevic (Marko Pozgaj), Pavel Vuisic (suo padre), Jagoda Kaloper (Rajka), Renata Freishorn (Mila), Lada Milic (Barbara), Olivera Vuco (una donna), Fabijan Sovagovic (l'ornitologo), Srdjan Mimica (Marko bambino), Zoran Kostantinovic (Davor) ; - **o.:** Jugoslavia.

BARIERA (t.l. **La barriera**) — **r., s., sc.:** Jerzy Skolimowski - **f.:** Jan Laskiwski - **m.:** Krzysztof Komeda - **int.:** Jan Nowicki (Lui), Joanna Szczerbic (Lei), Tadeusz Lomnicki, Maria Malicka, Zdzeslaw Maklakievicz, Ryszard Pietruski - **o.:** Polonia.

DOLGAJA STSCHASTLIVAJA ZHIZN (t.l. **Una vita lunga e felice**) — **r., s., sc.:** Ghennadij Shpalikov - **f.:** D. Mjeskhiev - **scg.:** B. Bykov - **m.:** V. Ovcinnikov - **int.:** Inna Gulaja (Lena), Kirill Lavrov (Viktor) - **o.:** URSS.

(*a cura di* GIANNI RONDOLINO)

Trento: 15° appuntamento con la montagna

« Personalmente se io fossi un grande alpinista con qualche esperienza di cinema, farei un film su aspetti completamente nuovi, che il pubblico non ha mai visto; sugli aspetti, ad esempio, della paura. Forse che non esiste la paura in montagna? Io penserei alla possibilità di un realismo psicologico, cosa che mi sembra sia rimasta un po' al di fuori del cinema di montagna. Fino ad oggi noi dobbiamo tutta la singolarità, la bellezza, il fascino e l'ossessione del film di montagna, al ritmo di una salita, ai disagi, alle ansie, alle fatiche che si provano durante una grande spedizione, una cordata. Però non siamo andati molto in profondità ».

Queste parole, pronunciate da Guido Guerrasio a Trento alcuni anni fa durante una « table ronde » tra cineasti di diversa nazionalità sansibili al cinema delle alte vette, e riportate (per un discorso più stringato e conclusivo) da chi scrive nel volume firmato insieme a Giuseppe Grassi « Montagne sullo schermo » (1), hanno avuto finalmente smentita con il film vincitore del 15° festival trentino: *Anatomie d'une première* di Jacques Ertaud. Una smentita parziale, che ancora vengono in luce in esso momenti che odorano di consuetudine, tuttavia aperta ad esperienze assolutamente nuove per codeste registrazioni di difficoltose imprese alpinistiche.

È l'ascensione dell'Hoggar africano compiuta nel febbraio 1966 da Mazeaud e Berardini. Jacques Ertaud, coadiuvato dall'operatore René Vernadet, non ha puntato come solitamente avviene sulla « vertigine » che l'impresa deve provocare dallo schermo nel pubblico. Non ha sottolineato l'eroismo narcisistico dei suoi protagonisti. Ha lasciato cadere ogni tentazione retorica per incollare al nastro di pellicola una sequenza di immagini il cui potere è di rendere partecipe lo spettatore della fatica, degli imprevisti, degli entusiasmi provati dai due rocciatori. Ha lasciato in colonna sonora le parole smozzicate che Mazeaud e Berardini si scambiano, giuocando forse oltre il consentito con la cinepresa mobile che quindi svolazza intorno ai due « ragni » aggrappati alla lucida, difficile parete di roccia. Cogliendo pure gli incidenti banali: la martellata che uno d'essi si da alla mano mentre tenta di fissare un chiodo.

Una tecnica di ripresa originale, mai vista prima, idonea pure per la proiezione sul piccolo schermo. All'unanimità al film di Ertaud è stato infatti assegnato anche il premio televisivo « Gabrielli ».

Pur ancora lontano dal « realismo psicologico » auspicato da Guerrasio in funzione delle incertezze emotive dell'alpinista durante l'arrampicata, *Anatomie d'une première* può essere considerato un film di rottura con la tradizione ormai consunta e slabbrata: segna un sentiero da perfezionare via via che sarà percorso. E l'immediata sostanziale differenza con gli altri prodotti analoghi, di recentissima fattura, l'abbiamo avuta a Trento con la proiezione del telefilm cecoslovacco *Sektani s Kapelnikem* di F. Pojdl. Anche in questo — registrazione di una impervia scalata — si intravvedono intenti « reali-

(1) Ed. Saturnia, Trento, 1965.

stici ». Il rocciatore solitario è colto nella sua estrema pochezza in confronto al gigante di roccia ch'egli sta guadagnando palmo a palmo. Fa difetto l'immagine nebulosa, la fotografia televisiva appiattita da grigi monocordi, inoltre l'immobilità quasi costante dell'obiettivo.

I film di montagna hanno avuto quest'anno una netta prevalenza sui film di esplorazione. Fenomeno in parte spiegabile con la precarietà dei « temi » idonei per una spedizione animata dal sentimento della scoperta genuina. Oggi l'autentica esplorazione è confinata oltre i confini della Terra: nei film spaziali che l'uomo potrà concretare quando avrà raggiunto completa autonomia nei confronti della navicella cosmica. Gli esempi forniti al « nuovo » genere negli anni scorsi erano deludenti proprio per l'impossibilità di sconfinare con le cinecamere oltre gli oblò dell'astronave. Le possibilità future del film d'esplorazione galattica si sono intraviste appunto quando l'astronauta sovietico Leonov per la prima volta poté galleggiare in tuta pressurizzata unita alla capsula da un cordone ombelicale, nel vuoto cosmico. È stato sulla scorta di ciò e su quella delle conoscenze ormai acquisite dalla scienza che l'Unione Sovietica ha potuto inventare un film di esplorazione spaziale avente a protagonista il nostro satellite. Il suo titolo è appunto *La Luna*, il suo regista e sceneggiatore, Piotr Klusciantsev. Dura poco meno di un'ora e ci fa intravvedere le diverse ipotesi di colonizzazione da parte dell'uomo della Luna, dopo la ricostruzione, alternata a interviste con diversi astrofisici sovietici, della storia dei voli spaziali. Un film avveniristico condotto con plausibilità scentifica, che riesce a fare spettacolo. Alcune visioni proiettate lontano nel tempo possono apparire azzardate, di tono fantascientifico: sono però realizzate con buon senso realistico, danno la sensazione materiale del « vero », anche quando ad apparire in primo piano sono falsi scorci lunari.

L'altra esplorazione, quella terrestre, deve oggi ripercorrere con occhio nuovo i sentieri battuti. È una riscoperta critica, un perfezionamento delle conoscenze acquisite, in luce di fatti nuovi. Esempio lucido in questo senso, pur viziato ideologicamente da qualche parzialità, rimane il suggestivo lungometraggio polacco *Zmierzch Czarownikow* (t.l.: Il tramonto degli stregoni) di Tadeusz Jaworski. Gli stregoni in questione sono quelli africani: il film riepiloga rapidamente il passato del Continente Nero e si sofferma sul ribollente desiderio dei paesi che hanno acquistato di recente la loro sovranità di liquidare il più rapidamente possibile ogni retaggio d'inciviltà; comprese le conseguenze del colonialismo. Documento di valore anche scientifico che interessa congiuntamente l'etnologo e l'antropologo.

Forse pecca di frammentarietà: un difetto comune a tutti i « reportages » consimili. La narrazione è comunque fluida e il discorso sempre essenziale. A differenza di quanto avviene nel pur interessante lungometraggio tedesco *Alaska: Wildnis am Rande der Welt* di Schuhmacher-Kalden. Le visioni sconosciute ai più del più grande e meno abitato Stato americano sono allettanti: affidate però a un montaggio largo, quasi si trattasse di un film da ultimare. Se un film deve essere accostato per stringatezza di racconto (e per analogia di temi) a *Il tramonto degli stregoni* è il lungometraggio britannico *Karamoja*, girato nelle meno note contrade dell'Africa Orientale da Alan e Joan Root. Anche qui dopo la descrizione di una vita ancora selvaggia viene posto in

luce con belle immagini lo sforzo dell'Uganda per integrare un popolo rimasto all'età della pietra nell'Africa moderna.

Più consueto da un punto di vista folcloristico il mediometraggio di Mario Fantin *Costa d'Avorio*: diligente illustrazione delle tradizioni tribali tra le popolazioni Senùfo.

Erano dodici complessivamente le pellicole d'esplorazione del quindicesimo festival. Come sempre accade (ed è questo il punto di sutura tra i due filoni che intestano la manifestazione trentina) all'esplorazione s'imparentavano film classificati di montagna. Per la ragione semplicissima che le spedizioni alpinistiche in lontani ambienti si soffermano prima dell'impresa su roccia sugli aspetti sociali delle popolazioni visitate. È il caso di *High in the Himalayas* di F. S. Cellier dedicato alla spedizione di Sir Edmund Hillary (anno 1964) nel Nepal. I componenti contribuirono a procurare a un villaggio l'acquedotto e costruirono due scuole.

Sono questi i film testimonianza che chiariscono gli scopi « umani » di un concorso come il nostro, fatto svolgere annualmente in autunno all'ombra delle Dolomiti. Non si tratta cioè soltanto di un pretesto per riempire in modo soddisfacente un calendario cinematografico: a Trento il cinema è l'espressione sincera (non per questo esente da mende d'ordine estetico: non sono logicamente sufficienti la passione i buoni propositi per costruire un film stilisticamente interessante o per lo meno corretto) di uomini che amano la verità della Natura. Ovviamente senza trascurare le diverse ramificazioni situate al di là dei discorsi seri e impegnati. In quella zona spensierata che trova alimento negli sports di montagna.

Tra le ventinove pellicole appartenenti a questo filone del festival, ve ne sono state alcune sciistiche, ispirate a motivi godibili come la tedesca in cinemascope realizzata da Willi Bogner Jr. *Ski-faszination*: una specie di « show » sulla neve ricco di balletti acrobatici il cui scopo principale era quello — riuscito — di fare spettacolo, di divertire. Una pausa rasserenante in un programma che annualmente non ha molti pretesti umoristici. Accostabile al breve, simpatico *cartoon* polacco *Katastrofa W Gorach* (t.l.: Un incidente in montagna) di Zbigniew Czernelecki.

Appena undici minuti ma tutti da vedere: un tizio (potrebbe essere l'inguaiato « signor Rossi » dei disegni animati di Bruno Bozzetto: uno dei quali, l'episodio dedicato proprio allo scii, inaugurò qualche anno fa a Trento l'apparizione sullo schermo del festival del cinema d'animazione) per la rottura di uno dei cavi della funivia, rimane pericolosamente sospeso nel vuoto. Sarà una bimbetta armata di una prodigiosa matita a portarlo in salvo. Il disegno è tradizionale, privo di leccature però, e funzionalmente espressivo.

La selezione polacca ha vinto il « Trofeo delle Nazioni » che annualmente viene assegnato al paese presente non tanto col maggior numero di film, bensì con un gruppo di pellicole di un suo cospicuo patrimonio espressivo. Tra i film polacchi ve n'è stato uno di dodici minuti firmato da Sergiusz Sprudin: uno dei più esperti cineoperatori di montagna, di casa a Trento con documentari suoi o fotografati per conto di altri autori. Ricordiamo la splendida fotografia da lui ottenuta per il film di Andrzej Munk *Blekitny Krzyz* (Gli uomini della croce azzurra, 1955). È d'argomento speleologico il documentario odierno di Sprudin. Si intitola *Jaskina*, La caverna.

Un corretto breve film speleologico è stato anche l'italiano *L'isola* di Vittorio Valesio, girato col Gruppo piemontese del Cai-Uget nelle grotte della Sardegna meno nota. L'Italia è stata presente con un gruppo di corto e mediometraggi di dignitosa (anche se non eccelsa) fattura. *300 anni di lame* appartiene alla collezione televisiva « Italia viva » di Renato Cepparo e Emilio Uberti: scruta con non trattenuta commozione la vita della gente che vive in Valvassina, da sempre dedita alla fabbricazione di coltelli e forbici senza trascurare la pastorizia. Inferiore ad esempio a *1.800 capi* visto a Trento lo scorso anno e dedicato ai pastori delle alte valli bergamasche, è sorretto dalle stesse ambizioni realistiche che qui annacquano sino a far scomparire quasi del tutto la verbosità del testo e la sciattezza fotografica. I due punti negativi, cioè, del documentario di casa nostra.

Breve storia di una lunga scorciatoia, di Dore Modesti, è il racconto delle fasi salienti che han portato al compimento del traforo del Monte Bianco. Diligente, nulla più. Così come meramente illustrativo è apparso *La conquista del Cervino* di Alberto Pandolfi, prodotto dalla Rai-Tv: evocazione dell'impresa del 17 luglio 1865 condotta da quattro valdostani, tre giorni dopo che l'inglese Whymper aveva raggiunto la mitica cima dal versante svizzero. Cento anni dopo la stessa via è percorsa da nuovi arrampicatori.

Con noi è la neve è un altro documentario del finanziere Valentino Carlo (noto al pubblico trentino per film precedenti analoghi a questo): s'inventa un racconto per illustrare i mezzi di soccorso in montagna d'inverno da parte delle Guardie di Finanza.

Chiudiamo questa rapida panoramica citando ancora un film di montagna i cui significati riassumono le finalità dell'intero festival, inoltre realizzato con competenza e assoluta serietà. Il francese *Le conquerant de l'inutile* di Marcel Ichac, indimenticato autore nel 1959 dello splendido *Les étoiles de midi* girato per il grande schermo sul Monte Bianco. È una commossa tuttavia non lagrimevole antologia delle imprese alpinistiche compiute e registrate su pellicola dallo scomparso Lionel Terray. In venticinque minuti Ichac riesce a dirci tutto della passione, della profonda umanità, dell'amore per la montagna di Lionel Terray. Inizia con una sequenza d'immagini riferita alla adolescenza dell'amico alpinista, virata in seppia. Non a caso: quel colore neutro dà il senso della lontananza nel tempo, odora di cose ormai legate a un passato tramontato per sempre. Poi è la volta dei brani antologici. Alcuni sono episodi cinematografici noti, altri assolutamente inediti.

È comprensibile la decisione dell'Unione internazionale delle associazioni d'alpinismo di assegnare a *Le conquerant de l'inutile* il premio annuale a sua disposizione. « Lionel Terray — si legge nel verbale — ha avuto una concezione dell'alpinismo oltrepassante le frontiere caratterizzato da un'esemplare fedeltà alla montagna. Egli ha affrontato i problemi più difficili dell'alpinismo mondiale, esprimendoli con sensibilità nelle sue opere letterarie; inoltre ha saputo sempre portare il suo aiuto alle vittime della montagna pagando di persona ». Il film di Ichac esprime tutto questo senza rammollimenti, con pudore virile e affetto profondo. Il premio al suo film è quindi un omaggio di più alla memoria del collega scomparso.

PIERO ZANOTTO

La Giuria del XV Festival Internazionale del Film della Montagna e dell'Esplorazione Città di Trento — composta da Fernaldo Di Giammatteo (Italia), presidente, Alberto Carles Blat (Spagna), Arnost Cernik (Cecoslovacchia), Wilhelm Formann (Austria), Luc Moullet (Francia), Giacomo Rancati (Italia) — ha assegnato i seguenti premi:

TROFEO GRAN PREMIO CITTÀ DI TRENTO: *Anatomie d'une première* di Jacque Ertaud (Francia);

TROFEO DELLE NAZIONI: Polonia;

COPPA MINISTERO TURISMO E SPETTACOLO: *Con noi è la neve* di Valentino Carlo (Italia);

COPPA AGIS: *Alaska, Wildnis am Rande der Welt* di Eugen Schuhmacher-Kalden (Germania);

Categoria 35 mm.

RODODENDRO D'ORO (per il miglior lungometraggio di montagna): *Kam Nedoleti Ptak* di Bedrich Roger (Cecoslovacchia);

GENZIANA D'ORO (per il miglior cortometraggio di montagna): *Fahrt Frei* di August Kern (Svizzera);

NETTUNO D'ORO (per il miglior film d'esplorazione): *Kurs Indischer Ozean* di Richard Scheinpflug (Germania);

Categoria 16 mm.

PREMIO DEL CLUB ALPINO ITALIANO (Targa d'Oro e mezzo milione di lire, per il miglior film sull'alpinismo e le spedizioni alpinistiche): *High in the Himalayas* di Michael B. Gill (U.S.A.);

TARGA D'ORO (e mezzo milione di lire, per il miglior film di montagna): *Montagna senza paura* di Mario Bonmartini (Italia);

TARGA D'ORO (e mezzo milione di lire, per il miglior film d'esplorazione): *Costa d'Avorio* di Mario Fantin (Italia).

I film di Trento

KENIA '65 — **r., f., p.:** Kurt Dienberger - **o.:** Austria, 1965 - 16 mm., 30 minuti.

PO PATIA NA GORATA (t.l. Sulla via della foresta) — **r.:** Janusc Vasov - **f.:** Victor Petcov - **m.:** Emil Pavlov - **p.:** Cinematographie Bulgare, Sofia - **o.:** Bulgaria, 1965 - 35 mm., 10 minuti.

HENRY LARSEN'S NORTHWEST PASSAGES — **r.:** John Kemeny - **p.:** National Film Board of Canada - **o.:** Canada, 1962 - 16 mm., 28 minuti.

KAM NEDOLETI PTAK (t.l. **Dove gli uccelli non volano**) — **r., f.** : Bedřich Roger - **m.** : Jiří Sust - **p.** : Kratky fiilm, Praga - **o.** : Cecoslovacchia, 1965 - 35 mm., 33 minuti.

SETKANI S KAPELNIKEM — **r.** : F. Pjdl - **f.** : R. Hladìk - **m.** : F. Steigr - **p.** : Ceskoslovensky-Televizii - **o.** : Cecoslovacchia, 1965 - 16 mm., 44 minuti.

TATRANŠKE KONTRASTY (t.j. **Contrasti sui monti Tatra**) — **r., f.** : Karol Skripaky - **m.** : Pavel Simai - **p.** : Studio krátkého filmu, Bratislava - **o.** : Cecoslovacchia, 1965 - 35 mm., 12 minuti.

ANATOMIE D'UNE PREMIERE — **r.** : Jacques Ertaud - **f.** : René Vernadet e M. Larbot - **p.** : Jacques Ertaud - **o.** : Francia, 1966 - 16 mm., 33 minuti.

LE CONQUERANT DE L'INUTILE — **r.** : Marcel Ichac - **f.** : Terray, Strové, Vernadet, Ichac, Franco, Magnone, Languepin, etc. - **p.** : Filmartic Parigi - **o.** : Francia, 1966 - 35 mm., 25 minuti.

OBJECTIFS TEMPS — **r.** : Michel Meignant - **f.** : Georges Lapeyronnie - **m.** : André Hodeir - **p.** : Office de Documentation par le Film - **o.** : Francia, 1965 - 35 mm., 12 minuti.

OLYMPIADES DE L'AUDACE — **f.** : Théo Normann, Pierre Tairaz, René Vernadet, O. Lantschner - **m.** : Bert Breit - **p.** : Jack Lesage - **o.** : Francia - 35 mm., 18 minuti.

SKI D'AOUT — **r.** : Fred Matter - **f.** : Wladimir Ivanov - **m.** : Camille Sauvage - **p.** : Jacques Raynaud, Parigi - **o.** : Francia, 1965 - 35 mm., 12 minuti.

ALASKA - WILDNIS AM RANDE DER WELT — **r., f.** : Schuhmacher-Kalden - **m.** : Conzelmann-Haensch - **p.** : Jura Film - **o.** : Germania, 1966 - 35 mm., 89 minuti.

CHOR DER WELT — **r.** : Truck Branss - **f.** : Willi Raber - **p.** : Lutz Wellnitz Produktion GmbH, Starnberg - **o.** : Germania, 1965 - 35 mm., 30 minuti.

EISGIPFEL UND GOLDPAGODEN — **r., f.** : Erich Reismüller - **m.** : Dehace Archiv - **p.** : Deutsche Himalaya Expedition 1965 - **o.** : Germania, 1965 - 16 mm., 85 minuti.

KURS INDISCHER OZEAN — **r.** : R. Scheinpflug - **f.** : Horst Kuntsche - **m.** : Dieter Schönherr - **p.** : Lehrfilm - Institut Richard Scheinplufg - **o.** : Germania, 1965 - 35 mm., 40 minuti.

SKI-FASZINATION — **r.** : Willi Bogner Jr. — **f.** : Klaus König, Luggi Foeger - **m.** : Benny Golson - **p.** : Willi Bogner, Monaco - **o.** : Germania, 1965-66 - 35 mm., 43 minuti.

KARAMOJA — **f.** : Alan e Joan Root - **m.** : Johnny Dankworthy e David Lindlup - **p.** : Stanley Joseph per l'Anglia Television Ltd - **o.** : Gran Bretagna, 1966 - 16 mm., 52 minuti.

THE UNDERWATER SEARCH — **r.** : John Gates Armstrong - **f.** : Ron Bicker, Hick Church, Adrian Geakins, Prosper Dekeukeleire, Maurice Picot, Ronnie Whithouse, etc. - **m.** : Edward Williams e Jacques Lasry - **p.** : Douglas Gordon per la Shell Film Unit - **o.** : Gran Bretagna - 35 mm., 40 minuti.

AKOSOMBO : NASCITA DI UN LAGO — **r., f.** : Pietro Magni - **m.** : Joe Gayon - **p.** : Impregilo-Magni - **o.** : Italia, 1966 - 16 mm., 38 minuti.

BREVE STORIA DI UNA LUNGA SCORCIATOIA — **r.**: Dore Modesti - **f.**: Mario Vulpiani e Angelo Filippini - **m.**: Francesco De Masi - **p.**: Soc. Italiana Condotte d'Acqua - **o.**: Italia, 1965 - 16 mm., 15 minuti.

CON NOI É LA NEVE — **r.**: Valentino Carlo - **f.**: Pasquale Lippiello - **m.**: Pietro Merletta - **p.**: Com. Gen. Guardie di Finanza - Sez. Mezzi Audiovisivi - **o.**: Italia, 1965 - 35 mm., 41 minuti.

LA CONQUISTA DEL CERVINO — **r.**: Alberto Pandolfi - **f.**: Guido Bertoni, Angelo Villa, Bruno Bizzi - **m.**: M. Consiglio - **p.**: RAI - Radiotelevisione Italiana - **o.**: Italia, 1965 - 16 mm., 51 minuti.

LA CORRENTE DI HUMBOLDT — **r.**: Fabrizio Palombelli - **f.**: Carlo Prola - **m.**: Egisto Macchi - **p.**: Fabrizio Palombelli - **o.**: Italia, 1965 - 35 mm., 11 minuti.

COSTA D'AVORIO — **r., f.**: Mario Fantin - **p.**: Augusto Fantoni (2ª edizione) - **o.**: Italia - 16 mm., 30 minuti.

DALLE CIME LE STELLE NEL MARE — **r., f.**: Pietro Magni - **m.**: Joe Gayon - **p.**: P. Magni - CAI Sez. di Milano - **o.**: Italia, 1965-66 - 16 mm., 40 minuti.

LA FAUNA ALPINA - «NELLA VALLE DI GESSO» — **r.**: Beppo Ponte - **f.**: Franco Manzoni - **p.**: B. Ponte - **o.**: Italia, 1965 16 mm., - 40 minuti.

L'ISOLA — **r., f.**: Vittorio Valesio - **m.**: Debussy, Almeida, Souppè - **p.**: Gruppo Speleologico Piemontese - Cai-Uget - **o.**: Italia, 1966 - 16 mm., 15 minuti.

MONTAGNA SENZA PAURA — **r., f.**: Mario Bonmartini - **p.**: Regione Trentino-Alto Adige (Ass. per l'Economia montana e le Foreste) - **o.**: Italia, 1966 - 16 mm., 20 minuti.

300 ANNI DI LAME — **r., f.**: Renato Cepparo e Emilio Uberti - **p.**: Record Film - **o.**: Italia, 1966 - 16 mm., 30 minuti.

JASKINA (t.l. **La caverna**) — **r., f.**: Sergiusz Sprudin - **p.**: Documentary Film Studios, Varsavia - **o.**: Polonia, 1966 - 35 mm., 12 minuti.

KATASTROFA W GORACH (t.l. **Un incidente in montagna**) — **r.**: Zbigniew Czernelecki - **f.**: Waclaw Fedak - **m.**: Waldemar Kazanecki e Zbigniew Czernelecki - **p.**: Studio «SE-MA-FOR», Lodz - **o.**: Polonia, 1965 - 16 mm., 11 minuti.

RATOWNICY (t.l. **I soccorritori**) — **r., f.**: Zbigniew Raplewski - **p.**: Studio Film Documentari di Varsavia - **o.**: Polonia, 1964-65 - 16 mm., 8 minuti.

SKOCZNIA (t.l. **Il trampolino**) — **r.**: Jaroslax Brzozowski - **f.**: Henzyk Makarewicz, Roman Wionczek, Zbigniew Skoczek - **p.**: Studio Film Documentari di Varsavia - **o.**: Polonia, 1966 - 35 mm., 9 minuti.

ZMIERZCH CZAROWNIKOW (t.l. **Il tramonto degli stregoni**) — **r.**: Tadeusz Jaworski - **f.**: Jerzy Goscik e Sergiusz Sprudin - **m.**: Zbigniew Rudzinki - **p.**: Studio Film Documentari di Varsavia - **o.**: Polonia, 1965 - 35 mm., 67 minuti.

FAHRT FREI — **r.**: August Kern - **f.**: Alexandre Barbey - **m.**: Bernard Schulé - **p.**: Kerne-Film AG Basel - **o.**: Svizzera - 35 mm., 15 minuti.

TERRA LADINA — **r., f.**: O. W. Hegnauer e J. Grünenfelder - **m.**: Domenic Dolf Chur - **p.**: Tellfilm Winterthur - **o.**: Svizzera, 1965 - 16 mm., 80 minuti.

IL RICHIAMO DEI VULCANI (t.l.) — **r.**: Troškin - **p.**: Studi Film Documentari - **o.**: U.R.S.S. - 35 mm., 25 minuti.

LA LUNA (t.l.) — **r., sc.:** Piotr Klušantsev - **f.:** A. Klimov - **m.:** A. Cernov - **scg.:** Ju. Schvets, Z. Mironova - **animaz.:** G. Jersciov - **p.:** Lennaucfilm - **o.:** U.R.S.S., 1965 - 35 mm., 50 minuti.

ALPS OF WYOMING — **r., f.:** Olaf Sööt - **p.:** O.A. Productions, Inc. - **o.:** U.S.A., 1965 - 16 mm., 27 minuti.

HIGH IN THE HIMALAYAS — **r.:** F.S. Cellier - **f.:** Michael B. Gill - **p.:** Sears, Roebuck and Co. - **o.:** U.S.A., 1964 - 16 mm., 27 minuti.

VOLCANO SURTSEY — **r.:** Barrie Mc Lean - **f.:** Osvaldur Knudsen - **m.:** Thorir Baldirsson - **p.:** Mc Lean Porducionts for North Shore - New Co. Inc. - **o.:** U.S.A., 1966 - 16 mm., 26 minuti.

(*a cura di* PIERO ZANOTTO)

Porretta: una formula esemplare

Non si verifica di frequente il caso di tornare da una manifestazione cinematografica con un bagaglio di nuove conoscenze come quello che ha offerto la quarta edizione della « Mostra internazionale del cinema libero » di Porretta Terme. Probabilmente per far fronte alla proliferazione di festival e rassegne a carattere competitivo, che immancabilmente si concludono con la distribuzione di coppe e targhe di valore sempre più svilito, i responsabili della Mostra di Porretta hanno adottato quest'anno una formula che non esitiamo a definire del massimo rilievo culturale.

Non più, come negli anni precedenti, un'accozzaglia di film più o meno inediti, e racimolati alla bell'e meglio per venire contrassegnati con un'etichetta (quella del « cinema libero ») che non sempre a loro competeva; non più giuria né premi; non più, insomma, una semplice variazione di numerose simili manifestazioni che si svolgono annualmente in Italia. La quarta Mostra si è presentata, invece, come una rassegna retrospettiva-informativa di particolari tendenze in atto presso alcune cinematografie « minori » escluse dai circuiti commerciali del nostro paese, integrata da alcune « personali » di autori prima d'ora del tutto sconosciuti in Italia e da un panorama di opere di corto e lungometraggio che diedero l'avvio, nel decennio scorso, ad un nuovo capitolo della storia del cinema britannico. E bisogna riconoscere che le scelte sono state particolarmente oculate se nel giro di una settimana abbiamo potuto essere esaurientemente informati sul giovane cinema jugoslavo e sulla scuola documentaristica di Belgrado, sulle origini del « free cinema » inglese e sul documentario cubano dopo la Rivoluzione, su due giovani personalità (Vilgot Sjöman e Bo Widerberg) del cinema svedese e su un singolare, seppur discutibile, rappresentante (Kenneth Anger) del « New American Cinema ».

Un solo rilievo, in definitiva, può essere mosso agli ordinatori della Mostra, ed è quello di aver ecceduto nel programma, di aver voluto dare più di quanto lo spettatore fosse in grado di ricettare senza doversi sottoporre ad uno sforzo di attenzione tornato certamente a scapito di una più sicura valutazione delle opere, che assommavano complessivamente a una settantina. Ma sembra che la direzione della Mostra non sia soddisfatta quanto noi del carattere che

ha avuto e dell'interesse che ha suscitato la rassegna come è stata impostata questa estate e che intenda prolungare questa stessa quarta edizione in una seconda sezione — a carattere competitivo, sullo stampo delle mostre precedenti — da effettuarsi entro il prossimo inverno. Auguriamo senz'altro a questa seconda parte della Mostra — se veramente ci sarà — l'esito migliore in armonia con le finalità, di stretto ordine culturale, che essa si propone; ma avremmo preferito, tutto sommato, che la manifestazione porrettana si fosse accontentata dell'attuale fisionomia, fornendo un modello da seguire ed un esempio di modestia e di serietà a vari altri festival di casa nostra.

Venendo alle singole rassegne che hanno nutrito la « sezione estiva » della Mostra, ribadiamo che esse hanno offerto materia sufficiente per altrettanti saggi su momenti, aspetti e personalità del cinema recente fino ad ora poco noti. Per ovvie ragioni di spazio, le nostre saranno impressioni e considerazioni soltanto sommarie, che potremo sviluppare allorquando, forti di tali acquisite conoscenze, si presenterà l'occasione di riprendere il discorso su qualcuno dei registi o delle cinematografie su cui Porretta ci ha documentati. Del resto, non pochi dei film che abbiamo visto erano già passati attraverso disparati festival internazionali e in quelle occasioni « Bianco e Nero » ebbe già modo di occuparsene singolarmente.

Il cinema jugoslavo.

La più positiva sorpresa della Mostra ci è venuta dal cinema jugoslavo. Indipendentemente dalla qualità e dal valore delle singole opere, abbiamo appreso che, in quanto ad anticonformismo nell'adottare più moderni moduli espressivi, nel porre in primo piano e cercare di approfondire i problemi della gioventù, nel trattare i temi della Resistenza meglio inquadrandoli storicamente e sottoponendoli a una verifica psicologica da un punto di vista individuale, nel denunciare infine con coraggio talune storture del sistema sociale, il cinema del vicino paese slavo, non meno di quello cecoslovacco, si trova in una posizione di netta avanguardia e si contrappone con fresca baldanza alla crisi ideologica, allo sbandamento, alla sfiducia o alla rinuncia cui ormai sembra aver ceduto quasi interamente il cinema dell'Europa occidentale, e quello italiano in particolare, anche quando si affida a giovani registi.

Il cinema « nuovo » e il cinema « libero » — come avemmo già occasione di rilevare a Pesaro — oggi si può dire provengano soltanto dall'Est, dove si è andata formando, nel giro di questi ultimissimi anni, una vera e propria corrente di entusiasmo, di fervore nell'impegno di affrontare il fulcro dei problemi, senza tralasciare quello che si riferisce al linguaggio. Oltre tutto, i giovani registi di tali cinematografie, e forse in maggiore misura i jugoslavi, risultano meno vincolati a schemi di supina dipendenza dai modelli della « nouvelle vague » occidentale e ciò accade probabilmente perché essi, sollecitati da una somma di nuove esperienze quotidiane, di ansie e inquietudini di cui si sentono parte viva e interpreti diretti, sono meno toccati da quel « vuoto della coscenza » che favorisce inevitabilmente il disimpegno e il vieto accademismo.

Le ragioni per cui in certi casi esitiamo ad avallare i risultati cui pervengono questi giovani generalmente risiedono altrove; in particolare ove si riscontra che fervori autentici mancano del giusto controllo o di una direttiva più precisa e che il desiderio di dire va oltre il respiro stesso degli autori. È questo il caso non solo di Dusan Makavejev, il regista forse più stimolante della nuova ge-

nerazione jugoslava, che ci ha dato quel *Čovek nije tica* (t.l.: L'uomo non è un uccello, 1965) di cui già abbiamo riferito da Pesaro, ma anche di Vladan Slijepčević, che in *Pravo stanje stvari* (t.l.: Il vero stato delle cose, 1964) riesce a mettere abbastanza a fuoco alcune incertezze dell'uomo moderno in un momento di crisi in cui non si è più sicuri di ciò che si vuole. Il racconto, incentrato sul tema dell'infedeltà coniugale, mancando di un controllo unitario rimane a mezza strada fra l'intreccio romanzato e il documento alla « cinéma-vérité »; ma non sminuisce per questo le sue implicazioni né la delicatezza di tono con cui sono trattate alcune pagine intimiste come quella dell'incontro fra il protagonista (un soldato che torna a casa dalla ferma prima del previsto e non ritrova la moglie) e la ragazza sconosciuta . Si veda poi il caso di Aleksandar Petrović che, partito dalle buone intenzioni di *Dvoje* (t.l.: Due, 1961), tuttavia inficiate da eccessi formalistici e da un troppo scoperto dilettantismo, e superato lo scoglio delle false ambizioni denunciate in *Dani* (t.l.: Giorni, 1963), ricuperando maldestramente la problematica di Antonioni, approda ai discreti risultati di *Tri* (t.l.: Tre, 1965) precisando un linguaggio privo di riminiscenze proprio in virtù della maggiore genuinità del tema trattato. Protagonista delle tre storie di cui il film si compone è il partigiano Miloš che in tre circostanze diverse, durante e immediatamente dopo la Resistenza, si trova ad essere testimone (e nell'ultimo caso anche fautore) di altrettante morti crudeli e assurde quanto la guerra stessa, anche se mossa da sacrosante ragioni. Nonostante taluni preziosismi della fotografia di Tomislav Pinter, i tre racconti hanno il merito, tra l'altro, di limitarsi alla secca constatazione di questi casi gratuiti e di lasciare allo spettatore il compito di trarne motivo di meditazione.

Autore più corposo, e l'unico che abbia dimostrato di saper articolare una storia in profondità anche sulla base di una sceneggiatura più meditata, è risultato Vatroslav Mimica, che non a caso ha una maggiore esperienza alle spalle, condotta inizialmente nel campo del disegno animato. Il suo *Prometej s otoka Viševice* (t.l.: Il Prometeo dell'isola di Viševica, 1965) si allaccia ugualmente alla tematica resistenziale, ma lo fa riconsiderando nel tempo quel momento storico attraverso la crisi di un uomo che, raggiunta oggi un'invidiabile posizione, si accorge di non aver mantenuto fede, non tanto per egoismo quanto per uno stato di insicurezza di fronte a una realtà che gli sfugge, agli impegni entusiastici di un tempo con la collettività. La ambiguità del finale, con quel desiderio di riprendere le fila degli impegni di allora, rende il film meno stimolante di quanto promettesse; tuttavia esso si segnala per la matura strutturazione di una complessa materia intimista e, di conseguenza, perché vi si riscontra un avanzato superamento della fase di confusa reazione alla tematica « eroica » del passato.

Storicamente pare siano stati il Petrović di *Dvoje* e il Boštjan Hladnik di *Ples v dežju* (t.l.: Danza nella pioggia) a tentare per primi, nel 1961, una decisa rottura in favore di argomenti incentrati sulla crisi e le incertezze dell'individuo anche in una società socialista. Ma i film citati non vanno oltre il semplice valore di proposta. Hladnik, tra l'altro, è forse l'unico di questi giovani che denunci una maniera inautentica di accostarsi ai temi moderni; e non certo a caso, qualora si constati che la sua formazione cinematografica è avvenuta in Francia, segnatamente in qualità di aiuto di Chabrol, il quale gli ha pure supervisionato

Ples v dežju. Anche un secondo film di Hladnik, *Peščeni grad* (t.l.: Il castello di sabbia, 1963), è un prodotto estraneo alla cultura nazionale, che ricalca artificiosamente i motivi di *Adieu, Philippine* (Desideri nel sole, 1962) di Jasques Rozier. Risultati dilettantistici si rilevano pure da *Devojka* (t.l.: La ragazza, 1965), racconto macchinoso e astruso dovuto a Puriša Đordević, e dal mediometraggio *Cekati* (t.l.: Aspettare, 1965) di Krsto Papić, che ripete il medesimo aneddoto (due giovani sposi senza alloggio attendono la morte di una vecchia signora per poterne occupare l'appartamento) che servì da pretesto a Marco Ferreri per il ben più consistente discorso di *El pisito* (1958). Una certa carica provocatoria, sia pure in un ambito di sperimentazione ancora confusa, contiene piuttosto *Izdajnik* (t.l.: Il traditore, 1964) di Kokan Rakonjac con la sua proposta di linguaggio affrontata con vivacità, ma anche col rischio di perdere il contatto con la materia trattata, che riguarda una condizione angosciosa troppo astrattamente formulata.

Un impegno più sorprendente si riscontra, in definitiva, fra i giovani documentaristi della « scuola di Belgrado ». Dai vari esempi che si sono potuti vedere, si può affermare che questa è una vera palestra di dibattito senza reticenze, aperta a tutti i problemi, anche i più scottanti, che investono le strutture stesse del sistema sociale e il persistervi di talune ingiustizie. Esemplari, per il loro valore di denuncia coraggiosa, ci sono apparsi *Prvi padež-čovek* (t.l.: Al primo posto l'uomo, 1964) di Krsto Škanata, sull'inadeguata assistenza ai lavoratori infortunati, e *Zapisnik* (t.l.: Protocollo, 1964) di Aleksandar Petrović, in cui viene fatto risaltare il divario fra le celebrazioni encomiastiche di alcune realizzazioni del regime e il loro stato effettivo. Di pregnante ironia sono inoltre imbevuti *Pečat* (t.l.: Il timbro, 1965) di Branko Čelović, sulle sovrastrutture burocratiche, e *Radovi u toku* (t.l.: Lavori in corso, 1965) di Sveta Pavlović. Risultati notevoli sul piano espressivo raggiungono, infine, due altri documentari di Škanata, *Odričem se sveta* (t.l.: Io rinuncio al mondo, 1965) e *Uljez* (t.l.: L'intruso, 1965), che sottolineano la difficoltà di superare vecchi miti nella edificazione della nuova società.

Le « personali » di Sjöman e Widerberg.

Attraverso le brevi « personali » dei due registi Vilgot Sjöman e Bo Widerberg abbiamo avuto occasione di fare una constatazione abbastanza importante. Cioè che nel cinema svedese operano alcune personalità in formazione anche al di fuori della soverchiante influenza di Bergman. Eppure, tanto Sjöman quanto Widerberg prima di esordire nella regia furono attivi collaboratori del noto artista; ma entrambi sono riusciti a svincolarsi in misura notevole da una tematica che stava apparendo ormai quasi d'obbligo per ogni regista di qualche ambizione che operasse nel paese scandinavo e a ricercare altrove o in se stessi i termini di un nuovo discorso. Soltanto *Kärlek 65* (t.l.: Amore '65), terzo film di Widerberg, denuncia ancora, nel trattare il tema del rapporto fra i sessi, una certa dipendenza dal Bergman della prima maniera; ma non tanto da risultare svincolato, per questo, da altre influenze non meno manifeste, come possono essere quelle di un Antonioni, di un Demy, di un Godard. Perché il caso di Widerberg, dei due senz'altro il regista più corposo anche se eclettico, è abbastanza singolare. In tutti e tre i suoi film che abbiamo visto a Porretta egli dimostra salde e mature doti di narratore, ma al tempo stesso rivela una grande indecisione sulla strada da seguire, quasi che non abbia un proprio discorso da formulare al di là dell'impegno e della sicurezza con cui comunque affronta

argomenti disparati rifacendosi magistralmente a modelli stilistici di volta in volta diversi. Probabilmente, anche se è difficile affermarlo soltanto sulla base delle sue tre prime realizzazioni, ci troviamo proprio di fronte a un artigiano provetto, mosso principalmente dal gusto di costruire una storia per il gusto stesso di arricchirla e conchiuderla in una forma coerente anche se non genuina. Così il suo primo film, *Barnvagnen* (t.l.: La carrozzina, 1962), col suo fondo amaro percorso da una vena simpatica e carezzevole, col suo squisito personaggio centrale di una ragazza debole e immatura, con la densità delle sue annotazioni ambientali, e soprattutto con la sua disinvolta levità nel riproporre moduli stilistici caratteristici di certa « nouvelle vague », potrebbe essere agevolmente firmato da Agnès Varda. *Kvarteret korpen* (t.l.: Quartiere del corvo, 1964), invece, possiede la salda struttura di un romanzo come potrebbe esserci proposto da un Visconti: il ritratto di un giovane proletario dalle ambizioni intellettuali è costruito con vigorosa maestria in un contesto ambientale (un rione popolare di Malmö intorno al 1936) altrettanto meticolosamente descritto sulla base di evidenti ricorsi autobiografici. Ma nel successivo *Kärlek 65* abbandona anche questa dirittura, senza dubbio più autentica, per descrivere sottili inquietudini esistenziali senza prospettiva facendo proprio, con uguale disinvoltura e coerenza interna, il linguaggio di altri autori ben individuabili, citati del resto esplicitamente nel corso del racconto.

Sjöman, al contrario di Widerberg, rispetta una scrittura nitida, di stampo tradizionale, tutto compreso com'è in una sensibilità estremamente raffinata che gli permette di cogliere sottili implicazioni dalla rappresentazione di crudeli condizioni umane. Da questo punto di vista, già abbastanza significativa è la figura del maturo amante respinto nel film d'esordio *Alskarinnan* (t.l.: L'amante, 1962), ma ancor più lo è quella del pedagogo nel pluricensurato *491* (1964), che anche a Porretta è stato permesso in visione soltanto alla stampa. Questo personaggio che, debole e passivo, si accolla con un quasi segreto piacere e fino alle estreme conseguenze la responsabilità dei guasti disastrosi di certi errati sistemi di rieducazione ai quali la società è incapace di far fronte, è il reale punto di forza del film, che acquista un valore di denuncia disperata proprio in virtù di tale martirologio e al di là della semplice rappresentazione di esasperate esplosioni di violenza, fisica e psicologica, su cui il racconto è quasi costantemente ritmato.

La « retrospettiva » sulla nascita del « Free Cinema » inglese.

La « retrospettiva » delle prime manifestazioni del « Free Cinema » in Gran Bretagna nel decennio 1952-62 ha costituito un altro capitolo di elevato interesse della Mostra di Porretta. Essa si è rivelata esauriente almeno per quanto concerne il cortometraggio, nel cui ambito figuravano non soltanto tutte le prime prove di registi successivamente affermatisi nel film a soggetto, quali Lindsay Anderson e Tony Richardson, Karel Reisz e John Schlesinger, ma anche vari componimenti di realizzatori meno noti che hanno continuato ad operare nel campo del documentario cinematografico o televisivo. Anche questi ultimi hanno dato prova di un acuto spirito di osservazione nel cogliere aspetti disparati della realtà quotidiana, senza mai adottare piacevoli artifici bensì aderendovi con una notevole carica di simpatia che, pur se talvolta venata di annotazioni ironiche, non prescinde mai da un assoluto rispetto della personalità umana.

Si è potuto constatare con quale adesione e con quanto calore Anderson abbia rappresentato, in *Wakefield Express* (1952), le occasioni di cronaca per

un giornale di un piccolo centro del Yorkshire e come si sia accostato, in *O Dreamland* (1953) e in *Thursday's Children* (1954), al mondo infantile ora sottolineando con asprezza l'insensibilità degli adulti nei confronti di esso e ora cogliendo con affetto la condizione di un gruppo di bambini affetti da sordità; mentre nel più corposo *Every Day Except Christmas* (1957) egli si è occupato, con altrettanto respiro umano, di una giornata di lavoro ai mercati generali di Covent Garden. Si sono poi apprezzate le doti di freschezza profuse da Richardson e Reisz in *Momma Don't Allow* (1955) e in *We Are the Lambeth Boys* (1959) per darci un panorama autentico della gioventù britannica e si è ammirato il più sottile acume, oltre ad una certa coscienza stilistica, dello Schlesinger di *Terminus* (1961). Ma pure *Nice Time* (1957) di Claude Goretta e Alain Tanner, sui divertimenti notturni di Piccadilly Circus, *Street Cleaner* (1961) di Michael Ingrams, un'inchiesta fra gli spazzini di Paddinghton, e *Saturday Men* (1962) di John Fletcher, un'inchiesta fra i giocatori di calcio della West Bromwich Albion, si allacciano al medesimo discorso, fermo restando il debito che tutti questi documentaristi, maggiori e minori, hanno comunque con i cineasti del « G.P.O. », da Rotha a Jennings, benché le indagini di costoro si rivolgessero ad aspetti più clamorosi della problematica sociale. Un'adesione soltanto di cornice ai caratteri peculiari del « free cinema » manifestano invece i mediometraggi di Lorenza Mazzetti *Metamorphosis* (1954) e *Together* (1955), dove l'attenzione ambientale viene facilmente sopraffatta dai ricatti sentimentali cui l'autrice sottopone gli spettatori.

Di una seconda componente del « free cinema », quella teatrale-letteraria, che avrebbe permesso col concorso di scrittori di rottura (Osborne, Pinter, Sillitoe) il travaso dell'esperienza documentaristica nel campo di un film a soggetto ugualmente contraddistinto, almeno agli inizi, dal rifiuto delle formule dell'« entertainment » e di un ottimismo smentito da troppe delusioni, sono risultati scarsamente rappresentativi gli unici due lungometraggi della « retrospettiva », *The Kitchen* (1961) di James Hill e *Sparrows Can't Sing* (1962) di Joan Littlewood, rispettosi dei testi teatrali di Arnold Wesker e di Stephen Lewis, e senza dubbio svincolati da ogni compromesso commerciale, ma limitati da una vena ironica più intellettualistica che veramente tagliente.

La rassegna del documentario cubano.

La rassegna del documentario cubano dopo la Rivoluzione ha stabilito un utile contatto con i giovani fermenti di una cinematografia entusiasticamente aperta al domani. Benché in buona parte tali film siano incentrati sull'esaltazione dell'opera di ricostruzione del regime, non si può dire che essi si esauriscano nella semplice formula apologetica. Non si può negare, specialmente nelle opere di Tomás Gutiérrez Alea (*Esta tierra nuestra, Asamblea general*) e di Jorge Fraga (*Y me hice maestro*), realizzate nei primissimi anni (1959-61), una certa dose di inesperienza e di tendenza alla declamazione; tuttavia vi è sempre unita un'autentica adesione alla materia trattata. Quando poi la carica vitale dei realizzatori si concretizza in forme più genuine e personali di racconto i risultati ricordano, per un certo impasto di toni epici e lirici, talune opere del genere scaturite dal primo cinema sovietico post-rivoluzionario. Basti ricordare, in proposito, *Historia de una batalla* (1962) di Manuel Octavio Gómez: film da segnalare, oltre che per il piglio e la coniugazione delle immagini, relative alla campagna condotta contro l'analfabetismo nelle campagne, anche per l'efficacia del commento parlato, non immemore — ci è sembrato — delle secche

didascalie dei cinegiornali di Dziga Vertov. Toni analoghi si riscontrano anche nei documentari di Alberto Roldán *Colina Lenin* e *Primer carnaval socialista* (entrambi del 1962), in cui si aggiunge l'impegno di approfondire l'indagine sulla realtà etnica e sociale del paese. Ma soprattutto teniamo a ricordare quella che ci è sembrata la personalità più spiccata della giovane scuola di Cuba: Santiago Alvarez. Oltre al noto *Ciclon* (1963) e al recente *Año 7* (1966), organico consuntivo dei più vicini e importanti avvenimenti politici del paese, di lui abbiamo particolarmente ammirato *Now* (1965), vigorosa e aggressiva rappresentazione, sul ritmo della canzone omonima eseguita da Lena Horne, di un'esplosione di rabbia razzista negli U.S.A. e, al tempo stesso, prima efficace testimonianza dell'inserimento di questi autori in un discorso più ampio, presente alla realtà intera della nostra epoca.

La «personale» di Kenneth Anger.

Poco rimane da aggiungere, sul conto di Kenneth Anger, alle considerazioni che avemmo occasione di fare su queste pagine due anni fa, allorché il suo *Scorpio Rising* venne presentato ugualmente a Porretta e premiato con la « Najade d'oro » per il miglior cortometraggio. È stato proprio il successo che allora arrise a tale film a suggerire agli organizzatori della Mostra una « personale » del suo autore, comprensiva di altre tre opere più o meno brevi realizzate tra il 1947 e il 1966. Ma queste non sono valse che a confermare certe limitazioni di fondo già riscontrate in *Scorpio Rising*, che tuttavia rimane il risultato più rilevante conseguito da Anger almeno sul piano puramente figurativo e cromatico. La conoscenza di *Fireworks* (1947), *Eaux d'Artifice* (1953) e *Inauguration of the Pleasure Dome* (1966) — quest'ultimo successivo a *Scorpio Rising*, che è del 1964, — è comunque stata utile non fosse altro che per smentire supposti interessi del regista al di fuori di un « neosurrealismo » svuotato dell'originale carica polemica in direzione sociologica (pur ferma restando una certa virtù demistificatrice nel suo film più noto) e impreziosito da raffinatezze di esclusiva natura patologica. I primi due film sono confessioni intime di un'evidenza sconcertante (e per certi aspetti addirittura penose), nemmeno ravvivate dal più fantasioso simbolismo che si sarebbe fatto strada in seguito. In *Fireworks* Anger è più esplicito nel dichiarare, attraverso l'incontro con alcuni sanguigni marinai americani, le sue ansie masochistiche e omosessuali; mentre in *Eaux d'Artifice*, girato tra le fontane di Villa d'Este a Tivoli, si affida a fragili metafore per significare un'inappagata aspirazione erotica. Nell'*Inauguration of the Pleasure Dome*, infine, che è anche un esplicito omaggio al « sublime » potere degli allucinogeni, il suo linguaggio perviene, attraverso un complesso quanto lucido arabesco figurativo e cromatico, ad un massimo di elaborazione e di contorsione per fissare una specie di esaltante (ma per noi monotona) apoteosi della degenerazione sessuale investita di complicati cerimoniali. Gli interessi di Anger, insomma, sono tanto chiari nella loro egoistica unilateralità che su di lui crediamo si possa chiudere ogni discorso.

LEONARDO AUTERA

I film di Porretta

a) NUOVE TENDENZE DEL CINEMA JUGOSLAVO :

PLES V DEŽJU (t.l. **Danza nella pioggia**) — **r., s.** e **sc.** : Boštjan Hladnik - **superv.** : Claude Chabrol - **f.** : Janez Kališnik - **scg.** : Niko Matul - **m.** : Bojan Adamič - **int.** : Miha Baloh, Duša Počkajeva, Rado Nakrst, Ali Raner - **p.** : Triglav Film, 1961.

DVOJE (t.l. **Due**) — **r.** : Aleksandar Petrović.
Vedere giudizio di Morando Morandini a pag. 11 e dati a pag. 19 del n. 5, maggio 1962 (Festival di Cannes).

PRAVO STANJE STVARI (t.l. **Il vero stato delle cose**) — **r., s.** e **sc.** : Vladan Slijepčević - **f.** : Tomislav Pinter - **m.** : Vladimir Krans Rajverić - **int.** : Miles Zutić, Stanislava Pesić, Branke Zorić, Mihajlo Kostić - **p.** : Jadran Film, 1964.

LICEM U LICE (t.l. **Faccia a faccia**) — **r.** : Branko Bauer.
Vedere giudizio di Giovanni Grazzini a pag. 142 e dati a pag. 156 del n. 8-9, agosto-settembre 1964 (Festival di Karlovy Vary).

IZDAJNIK (t.l. **Il traditore**) — **r., s.** e **sc.** : Kokan Rakonjac - **f.** (vistavision) : Aleksandar Petković - **int.** : Olga Vujadinović, Duško Durić, Bata Stojković - **p.** : Kino-Klub Beograd, 1964.

DEVOJKA (t.l. **La ragazza**) — **r., s.** e **sc.** : Puriša Dordević - **f.** : Branko Perak - **int.** : Milena Dravić, Ljubiša Samardzić, Rade Marković, Rade Marković - **p.** : Kino-Klub Beograd, 1965.

PROMETEJ S OTOKA VIŠEVICE (t.l. **Il Prometeo dell'isola di Viševica**) — **r.** : Vatroslav Mimica - **s.** e **sc.** : Slavko Goldstein, V. Mimica, Krunoslav Quien - **f.** (Widscreen) : Tomislav Pinter - **scg.** : Željko Senečić - **m.** : Miljenko Prohaska - **int.** : Slobodan Dimitrijević, Janez Vrhovec, Mira Sardoč, Dina Rutić, Pavle Vujisić - **p.** : Jadran Film, 1965.
Vedere anche giudizio di Aldo Scagnetti a pag. 110 del n. 10-11, ottobre-novembre 1965 (Festival di Mosca).

ČOVEK NIJE TICA (t.l. **L'uomo non è un uccello**) — **r.** : Dusan Makavejev.
Vedere giudizio di Leonardo Autera a pag. 143 e dati a pag. 148 del n. 7-8, lugliogosto 1966 (Mostra di Pesaro).

NEPRIJATEIJ (t.l. **Il nemico**) — **r.** : Zivojin Pavlović.
Vedere giudizio di Leonardo Autera a pag. 145 e dati a pag. 150 del n. 7-8, luglio-agosto 1966 (Mostra di Pesaro).

DANI (t.l. **Giorni**) — **r., s.** e **sc.** : Aleksandar Petrović - **f.** (Widescreen) : Aleksandar Petković - **m.** : Vasilije Belošević - **int.** : Olga Vujadinović, Ljubiša Samardzić, Mila Dimitrijević, Erika Šinko, Tatjana Lukianova, Vjekoslav Afrić, Milka Lukić - **p.** : Avala Film, 1963.

CEKATI (t.l. **Aspettare**) — **r.** e **sc.** : Krsto Papic - **s.** : da una novella di Branimir Šćepanović - **f.** (Widescreen) : Tomislav Pinter - **m.** : Boško Petrović - **int.** : Marija Lojk, Slobodan Dimitrijević, Tana Maskareli - **p.** : Jadran Film, 1965. [Mediometraggio : secondo episodio del film **Kljuc** (t.l. **La chiave**)].

TRI (t.l. **Tre**) — **r.** : Aleksandar Petrović.

Vedere anche giudizio di Lino Micciché a pag. 155 e dati a pag. 166 del n. 7-8, luglio-agosto 1966 (Festival di Karlovy Vary).

PEŠČENIGRAD (t.l. **Il castello di sabbia**) — **r., s.** e **sc.** : Boštjan Hladnik - **f.** : Janez Kališnik - **m.** : Bojan Adamić - **int.** : Milena Dravić, Ali Raner, Ljubiša Samardzić, Špela Rozin, Janez Albreht - **p.** : Viba Film, 1963.

b) La scuola documentaristica di Belgrado :

ZA ZELENIM STOLOM (t.l. **Al tavolo verde**) — **r., s.** e **sc.** : Mića Milošević - **f.** : Nikola Majdak - **p.** : Dunav Film, 1965.

ZAPISNIK (t.l. **Protocollo**) — **r., s.** e **sc.** : Aleksandar Petrović - **f.** : Stevo Radović - **p.** : Dunav Film, 1964.

PRIVI PADEŽ-ČOVEK (t.l. **Al primo posto l'uomo**) — **r., s.** e **sc.** : Krsto Skanata - **f.** : Stevo Radović - **comm.** : Dusan Radović - **p.** : Dunav Film, 1964.

PEČAT (t.l. : **Il timbro**) — **r., s.** e **sc.** : Branko Celović - **f.** : Dorde Nóikolić e Mihajlo Aleksandar Popović - **p.** : Dunav Film, 1965.

MAJKA SIN UNUK UNUKA (t.l. **Madre, figlio, nipotino, nipotina**) — **r., s.** e **sc.** : Mladomir-Puriša Dordević - **f.** : Mihajlo Aleksandar Popoviě - **p.** : Dunav Film, 1965.

PARNIČENJE (t.l. **Il processo**) — **r., s.** e **sc.** : Dragoslav Lazić - **f.** : Milorad Jaksić - **p.** : Dunav Film, 1964.

RADOVI U TOKU (t.l. **Lavori in corso**) — **r., s.** e **sc.** : Sveta Pavlović - **f.** : Dragoljub Karadzinović e Miodrag Sukijasović - **p.** : Dunav Film, 1965.

ODRIČEM SE SVETA (t.l. **Io rinuncio al mondo**) — **r., s.** e **sc.** : Krsto Škanata - **f.** : Jovan Jovanović - **p.** : Dunav Film, 1965.

UIJEZ (t.l. **L'intruso**) — **r., s.** e **sc.** : Krsto Škanata - **f.** : Jovan Jovanović - **p.** : Dunav Film, 1965.

DA CAPO AL FINE — **r., s.** e **sc.** : Sveta Pavlović - **f.** : Dragoljub Karadzinović - **p.** : Dunav Film, 1965.

DANAS U NOVOM GRADU (t.l. **Oggi nella città nuova**) — **r.** : Vladan Slijepčević.

Vedere giudizio di Leonardo Autera a pag. 66 e dati a pag. 68 del n. 3, marzo 1965 (Festival dei Popoli - Firenze).

SUZA NA LICU (t.l. **Una lacrima sul viso**) — **r.** : Stiepan Zaninović.

Vedere giudizio di Gianni Rondolino a pag. 137 e dati a pag. 139 del n. 10-11, ottobre-novembre 1965 (Gran Premio Bergamo).

c) Il giovane cinema svedese :

ÄLSKARINNAN (t.l. **L'amante**) — **r.** : Vilgot Sjöman.

Vedere giudizio di Francesco Dorigo a pag. 56 e dati a pag. 63 del n. 7-8, luglio-agosto 1963 (Festival di Berlino).

BARNVAGNEN (t.l. **La carrozzina**) — **r., s.** e **sc.:** Bo Widerberg - **f.:** Jan Troell - **scg.:** Carl Friberg - **m.:** Jan Johansson - **mo.:** Vic Kjellin - **int.:** Inger Taube (Britt), Thommy Berggren (Björn), Lars Passgard (Robban), Ulla Akselsson (la madre di Britt), Gunnar Ohlund (il padre di Britt) - **p.:** AB Europa Film, 1962.

KVARTERET KORPEN (t.l. **Quartiere del corvo**) — **r.:** Bo Widerberg.
Vedere giudizio di Ernesto G. Laura a pag. 63 e dati a pag. 66 del n. 4-5, aprile-maggio 1964 (Festival di Cannes).

491 — **r.:** Vilgot Sjöman - **s.:** dall'omonimo romanzo di Lars Görling - **sc.:** Lars-Owe Carlberg - **f.:** Gunnar Fischer e Rolf Holmqvist - **scg.:** P. A. Lundgren - **m.:** Georg Riedel - **int.:** Lars Lind (Krister), Leif Nymark (Nisse), Stig Törnblom (Egon), Lars Hansson (Pyret), Sven Algotsson (Jingis), Lena Nyman (Steva) - **p.:** AB Svensk Filmindustri, 1964.

KÄRLEK 65 (t.l. **Amore '65**) — **r., s., sc.** e **mo.:** Bo Widerberg - **int.:** Keve Hjelm (il regista), Evabritt Strandberg (la moglie del conferenziere), Ann-Mari Gyllenspetz (la moglie del regista), Ben Carruthers (l'attore Benito), Inger Taube (l'amica del regista), Björn Gustafsson (il conferenziere) - **p.:** AB Europa Film, 1965.
Vedere giudizio di Dario Zanelli a pag. 83 del n. 10-11, ottobre-novembre 1965 (Festival di Berlino).

•

d) Il primo « Free Cinema »:

WAKEFIELD EXPRESS — **r.** e **s.:** Lindsay Anderson - **f.:** Walter Lassally - **speaker:** George Potts - **p.:** " Wakefield Express ", 1952. (Mediometraggio).

O DREAMLAND — **r.** e **s.:** Lindsay Anderson - **f.** e **mo.:** John Fletcher - **p.:** Lindsay Anderson, 1953. (Cortometraggio).

METAMORPHOSIS — **r.** e **sc.:** Lorenza Mazzetti - **s.:** dal racconto di Franz Kafka - **p.:** Lorenza Mazzetti, 1954. (Mediometraggio).

THURSDAY'S CHILDREN — **r., s.** e **sc.:** Lindsay Anderson e Guy Brenton - **f.:** Walter Lassally - **m.:** Geoffrey Wright - **mo.:** L. Anderson - **speaker:** Richard Burton - **p.:** " Morse Film " e " World Wide Films ", 1954. (Mediometraggio).

MOMMA DON'T ALLOW — **r.** e **s.:** Karle Reisz e Tony Richardson - **f.:** Walter Lassally - **m.:** Chris Barber Jazz Band - **mo.:** John Fletcher - **p.:** EPF, 1955. (Mediometraggio).

TOGETHER ! **r.:** Denis Horne e Lorenza Mazzetti - **s.** e **sc.:** D. Horme - **f.:** John Fletcher, Hamid Hadari, Walter Lassally, Geoffrey Simpson - **m.:** Daniel Paris - **mo.:** J. Fletcher - **int.:** Edoardo Paolozzi e Michael Andrews - **p.:** EPF, 1955. (Mediometraggio).

EVERI DAY EXCEPT CHRISTMAS — **r.** e **s.:** Lindsay Anderson - **f.:** Walter Lassally - **m.:** Daniel Paris - **mo.:** John Fletcher - **speaker:** Alun Owen - **p.:** Leon Clore e Karel Reisz per la Graphic Films, 1957. (Mediometraggio).
Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 65 del n. 10, ottobre 1957 (Mostra del documentario - Venezia).

NICE TIME — **r.** e **s.:** Claude Goretta e Alain Tanner - **f.** e **mo.:** John Fletcher - **m.:** The Charles McDevitt Skiffle Group - **p.:** EPF, 1957. (Cortometraggio).
Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 66 del n. 10, ottobre 1957 (Mostra del documentario - Venezia).

TRAMPS — **r., s.** e **sc.** : Michael Ingrams - **f.** : Harry Hart - **mo.** : Bill Morton - **p.** : Associated-Rediffusion, 1957. (Cortometraggio).

A SOHO STORY — **r., s.** e **sc.** : Denis Mitchell - **p.** : BBC, 1958. (Mediometraggio).

ENGINEMEN — **r.** e **s.** : Michael Grigsby - **f.** : Andrew Hall, Ivan Halleron, Eric Harrison - **m.** : Christopher Faulds - **p.** : " Unit 57 " e EPT, 1959. (Cortometraggio).

WE ARE THE LAMBETH BOYS — **r.** e **s.** : Karel Reisz - **f.** : Walter Lassally - **m.** : Johnny Dankworth - **mo.** : John Fletcher - **speaker** : Jon Rollason - **p.** : Leon Clore per la Graphic Films, 1959. (Mediometraggio).

Vedere giudizio di Alberto Pesce a pag. 54 del n. 11, novembre 1959 (Mostra del documentario - Venezia).

THE KITCHEN — **r.** : James Hill - **s.** : dalla commedia di Arnold Wesker - **sc.** : Sidney Cole - **f.** : Reg Wyer - **scg.** : William Kellner - **m.** : David Lee - **mo.** : Gerry Hambling - **int.** : Carl Mohner (Peter), Maru Yeomans (Monica), Eric Pohlmann (Mr. Marango), Tom Bell (Paul), Martin Boddey (Max), Sean Lynch (Dimitri), Frank Atkinson (Alfred) - **p.** : A.C.T., 1961. (Lungometraggio).

STREET CLEANERS — **r., s.** e **sc.** : Michael Ingrams - **p.** : Associated-Rediffusion, 1961. (Cortometraggio).

TERMINUS — **r., s.** e **sc.** : John Schlesinger - **f.** : Robert Painter e Ken Phipps - **m.** : Ron Grainer - **mo.** : David Gladwell, Nicholas Hale, Hugh Raggett - **p.** : British Transport Films, 1961. (Mediometraggio).

Vedere giudizio di Claudio Bertieri a pag. 152 del n. 7-8, Luglio-agosto 1961 (Mostra del documentario - Venezia).

THE SATURDAY MEN — **r.** : John Fletcher - **s.** e **sc.** : Denis Mitchell - **f.** : Brian Brobyn - **m.** : James Harpham - **mo.** : Nicholas Hale - **speaker.** : Don Howe e Barney Bamford - **p.** : Leon Clore per la Graphic Films, 1962. (Mediometraggio).

SPARROWS CAN'T SING — **r.** : Joan Littlewood - **s.** : dalla commedia omonima di Stephen Lewis - **sc.** : S. Lewis e J. Littlewood - **f.** : Desmond Dickinson e Max Greene - **scg.** : Bernard Sarron - **m.** : James Stevens - **mo.** : Oswald Hafenrichter - **int.** : James Booth (Charlie), Barbara Windsor (Maggie), Roy Kinnear (Fred), Avis Bunnage (Bridgie), Brian Murphy (Jack), George Sewell (Bert), Barbara Ferris (Nellie) - **p.** : Carthage, 1962. (Lungometraggio).

CITIZEN '63 - MARION KNIGHT — **r., s.** e **sc.** : John Boorman - **p.** : British Transport Films, 1963. (Mediometraggio).

e) Il documentario cubano dopo la rivoluzione :

ESTA TIERRA NUESTRA — **r., s., sc.** e **comm.** : Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa - **f.** : Jorge Herrera - **m.** : Juan Blanco - **mo.** : T. G. Alea - **p.** : 1959.

ASAMBLEA GENERAL — **r.** e **s.** : Tomás Gutiérrez Alea - **f.** : operatori dell'I.C.A.I.C. - **mo.** : Angel López - **p.** : 1960.

TIERRA OLVIDADA — **r., s., sc.** e **comm.** : Oscar Torres - **f.** : Harry Tanner - **m.** : Nilo Rodriguez - **mo.** : O. Torres e Carlos Menéndez - **p.** : 1960.

Y ME HICE MAESTRO — r., s., sc. e **comm. :** Jorge Fraga - **f. :** Julio Simoneau - **m. :** Antonio Vivaldi - **mo. :** Carlos Menéndez - **p. :** 1961.

COLINA LENIN — r., s. e **sc. :** Alberto Roldán - **comm. :** Amaro Gómez - **f. :** Rodolfo López - **m. :** Igor Stravinski - **mo. :** Helen Arnal, Virgilio Calvo, Raúl García - **p. :** 1962.

HISTORIA DE UNA BATALLA — r. : Manuel Octavio Gómez - **s. :** José Antonio Jorge - **sc. :** J.A. Jorge e M. O. Gómez - **f. :** Rodolfo López - **mo. :** Nelson Rodríguez - **speaker :** Fernando Villaverde e M. O. Gómez - **p. :** 1962.

HISTORIA DE UN BALLET — r., s., sc. e **comm. :** José Massip - **f. :** Jorge Haydú - **m. :** folkloristica - **cor. :** Ramiro Guerra - **mo. :** Mario Gonzáles - **p. :** 1962.

HEMINGWAY — r. : Fausto Canel - **s.** e **sc. :** Marc Schleifer - **f. :** Ramón F. Suárez - **m. :** Natalio Galán - **mo. :** Roberto Bravo - **speaker :** Lisandro Otero - **p. :** 1962.

PRIMER CARNAVAL SOCIALISTA — r. : Alberto Roldán.

Vedere giudizio di Gianni Rondolino a pag. 146 e dati a pag. 150 del n. 1-2, gennaio-febbraio 1963 (Festival di Tours).

EN UN BARRIO VIEJO — r. e **s. :** Nicolás Guillén Landrián - **f. :** Livio Delgado - **m. :** Federico Brito e Federico García - **mo. :** Caita Villalón - **p. :** 1963.

CICLON — r. e **s. :** Santiago Alvarez - **comm. :** Julio Batista - **f. :** operatori dell'I.C.A.I.C. - **mo. :** Mario Gonzáles e Norma Torrado - **p. :** 1963.

Vedere giudizio di Ernesto G. Laura a pag. 44 del n. 3, marzo 1965 (Rassegna del Cinema Latino-Americano - Genova).

VAQUEROS DEL CAUTO — r. : Oscar Valdes - **s.** e **sc. :** Jorge Timossi - **f. :** Livio Delgado, Luis García, Jorge Herrera, Paolo Martinez y Mayito - **m. :** Leo Brower - **mo. :** Roberto Bravo - **p. :** 1965.

LOS HOMBRES DEL RENTE — r. e **s. :** Rogelio Paris - **f. :** Jorge Herrera - **mo. :** Justo Vega - **p. :** 1965.

NOW — r. e **s. :** Santiago Alvarez - **f. :** Adalberto Hernández e Pepin Rodriguez - **m. :** la canzone omonima eseguita da Lena Horne - **mo. :** Idalberto Gálvez e Norma Torrado - **p. :** 1965.

AÑO 7 — r. e **s. :** Santiago Alvarez - **f. :** Arturo Agromonte, Enrigue Cárdenas, Luis Costales, Roberto Fernández, José Fraga, Rodolfo García, Oriol Menéndez, Ivàn Nàpoles, Dervis Pastor Espinosa - **comm. :** Joaquín Crespo - **mo. :** Norma Torrado - **p. :** 1966.

f) « PERSONALE » DI KENNETH ANGER :

FIREWORKS — r., s., sc. e **f. :** Kenneth Anger - **m. :** Ottorino Respighi - **int. :** Kenneth Anger, Bill Seltzer, Gordon Gray e marinai dell'U.S. Navy - **p. :** Kenneth Anger, 1947.

EAUX D'ARTIFICE — r., s., sc. e **f. :** Kenneth Anger - **m. :** Antonio Vivaldi - **int. :** Camilla Salvatorelli - **p. :** Kenneth Anger, 1953.

SCORPIO RISING — **r., s., sc.** e **f. :** Kenneth Anger - **m. :** canzoni di Rocky Nelson, Little Peggy March, The Angels, Bobby Vinton, Elvis Presley, Ray Charles, The Crystals, The Ran-Dells, Kris Jensen, Claudine Clark, Gene McDaniels, The Surfaris - **p. :** Kenneth Anger, 1964.

Vedere giudizio di Leonardo Autera a pag. 40 del n. 10, ottobre 1964 (Mostra di Porretta).

INAUGURATION OF THE PLEASURE DOME — **r., s., sc.** e **f. :** Kenneth Anger - **m. :** Janacek - **int. :** Samson De Brier, Cameron, Cathryn Kadell, Renata Loome, Anais Nin, Kenneth Anger - **p. :** Kenneth Anger, 1966.

(*a cura di* LEONARDO AUTERA)

I film

A Patch of Blue
(*Incontro al Central Park*)

R. e *sc.*: Guy Green - *s.*: dal romanzo « Be Ready with Bells and Drums » di Elizabeth Kata - *f.* (Panavision): Robert Bruks - *scg.*: George W. Davis e Urie McCleary - *m.*: Jerry Goldsmith - *mo.*: Rita Roland - *int.*: Sidney Poitier (Gordon Ralfe), Elizabeth Hartman (Selina D'Arcey), Shelley Winters (Rose-Ann, sua madre), Wallace Ford (suo padre), Ivan Dixon (Mark Ralfe), Elizabeth Fraser (Sadie), John Qualen (Mr. Faber), Kelly Flynn (Yanek Faber), Debi Storm (Selina a 5 anni), Renata Vanni (signora Favaloro), Saverio Lo Medico (Mr. Favaloro) - *p.*: Pandro S. Berman (*p. ass.*: Kabbryn Hereford) per la Metro-Goldwyn-Mayer/ P. S. Berman - *o.*: U.S.A., 1965 - *d.*: M. G.M. (105 minuti).

Slender Threat
(*La vita corre sul filo*)

R. Sidney Pollack - *s.*: da un articolo di Shana Alexander - *sc.*: Stirling Silliphant - *f.*: Loyal Griggs - *scg.*: Hal Pereira e Jack Poplin - *m.*: Quincy Jones - *mo.*: Thomas Stanford - *int.*: Sidney Poitier (Alan Newell), Anne Bancroft (Inga Dyson), Telly Savalas (dott. Coburn), Steven Hill (Mark Dyson), Indus Arthur (Marion), Greg Jarvis (Chris Dyson), Robert Hoy (Steve Peters), John Benson (Bert Enyard), Paul Newlan (sergente Harry Ward), Edward Asner (Judd Ridley), Jason Wingreen (tecnico di medicinali), Dabney Coleman (Charlie), Janet Dudley (Edna), Lane Brandford (Al McCardle), John Napier (dott. Alden Van), Marjorie Nelson (signora Thomas), H.M. Wynant (medico), Steven Marlo (Arthur Foss), Thomas Hill (venditore di liquori) - *p.*: Stephen Alexander per la Athene - *o.*: U.S.A., 1965 - *d.*: Paramount.

Lontano per sempre il tempo in cui gli attori negri di Hollywood sostenevano solo parti di domestici, il cinema americano comincia a fare i conti con il problema razziale. Lo fa, beninteso, con la caratteristica prudenza di un'industria che, anche quando affronta temi scottanti o si impegna in battaglie civili, tiene d'occhio le reazioni del suo pubblico e sa bene quali siano i limiti oltre i quali non conviene avventurarsi. Un esempio rivelatore di siffatta prudenza è fornito ora da due pellicole con cui Hollywood si schiera a favore dell'integrazionismo. L'una e l'altra pellicola, realizzate a breve distanza, hanno per protagonista Sidney Poitier, attore di sempre maggior maturità espressiva il quale sembra divenire agli occhi degli spettatori statunitensi il simbolo stesso d'una generazione negra uscita di minorità, colta, consapevole dei propri diritti e del proprio ruolo.

Il parallelismo fra i due film è scoperto. Nel primo, *A Patch of Blue,* una ragazza cieca cresce sola e male amata fra un padre alcoolizzato e una

madre « che fa la vita ». Per toglier-sela di torno e non farla pesare sul bilancio famigliare, i genitori la lasciano tutto il giorno sotto un albero del Central Park a infilare perline per una ditta, e spesso accade che il padre, trattenutosi fino a tardi a bere, la raccolga che è già notte. In tanto squallore, la ragazza incontra un giovane che è gentile con lei, le fa compagnia, le porta qualche regalino. È naturale che la cieca si innamori dello sconosciuto, superando anche il ricordo di una violenza carnale avuta da bambina nel tristo ambiente famigliare. Ma la madre un giorno li scorge, vede che si tratta di un negro e con orrore le proibisce di rivederlo. A questo punto, alla ragazza non importa più il colore della pelle e sarebbe disposta ad andare a vivere con lui, se non fosse proprio lui a rifiutare, per non approfittare di una situazione facile e non la spingesse invece in un istituto di rieducazione per ciechi, dove non è escluso possa anche in futuro essere guarita. Nel secondo film, *Slender Threat*, basato su un episodio autentico, Poitier è invece l'impiegato di una di quelle organizzazioni esistenti ora anche in Italia che confortano al telefono i dubbiosi e i disperati, sovente salvando con la parola giusta qualcuno dal suicidio. Attraverso il filo della « voce amica » Poitier segue per un paio d'ore la dolorosa confessione d'una signora disillusa e amareggiata, che ha già preso i barbiturici ed attende la fine. La donna parla di sé, divaga, discute con l'ignoto interlocutore, senza mai fornire un'indicazione precisa che consenta di rintracciarla e salvarla, sicché mentre Poitier la tiene impegnata al telefono, polizia e cittadini a gradi diversi di responsabilità cercano di individuare la fonte della telefonata, riuscendo alla fine a salvare la suicida.

Nell'uno e nell'altro caso, come si vede anche da un breve riassunto, lo schema della sceneggiatura è impostato su una contrapposizione di facile presa emotiva sul grande pubblico: il negro è l'eroe positivo, tutto buono, bravo, intelligente, generoso, mentre i « cattivi » sono bianchi, i genitori della cieca nel primo film, il marito della donna nel secondo. In mezzo, la classiva donna indifesa e sventurata del « feuilleton » ottocentesco. In secondo luogo, la sceneggiatura in ambedue i casi escogita un mezzo — la cecità, o il dialogo attraverso il telefono — per il quale la donna che dovrà tutto al negro non ne conosca subito il colore della pelle, potendo avvertirne « senza pregiudizi » invece la sensibilità spirituale. Un terzo elemento è comune ai due film e ad altri che abbiamo visto negli ultimi anni sul tema razziale: rompendo una tradizione rigida dell'« happy end », i due « eroi » della storia non concludono la vicenda sposandosi fra loro. In *A Patch of Blue*, Poitier preferisce dar tempo alla ragazzina di maturarsi e di essere veramente libera nella sua scelta; in *Slender Threat* la donna è già sposata ed anzi egli opera perché il marito fedifrago torni da lei. L'integrazione razziale va bene, insomma, purché non si giunga a quelle che sarebbero le logiche conseguenze, la fondazione di famiglie miste nate sulle ceneri delle barriere razziali. Ed è qui che la « prudenza » dei produttori diventa con chiarezza ipocrisia: consentiamo che la gente di colore studi, si faccia una posizione, abbia il suo ruolo sociale, essi sembrano dire, ma in definitiva i negri restino con i negri e i bianchi coi bianchi, salvo a incontrarsi da persone civili al bar o in ufficio. Non c'è bisogno di dire come tale riserva di fondo, che emerge da questi e da altri film, ci trovi nettamente dissenzienti,

pur non negando che anche con questi limiti le due pellicole possano assolvere ad una loro iniziale funzione anti-razzista e quindi siano da accogliere con qualche simpatia. Siamo però, va detto, ancora al cinema di propaganda, preparato a freddo, e non a quell'autentico cinema di civiltà che deve nascere dall'interno, come frutto di adesione intima da parte di una personalità registica al tema integrazionista.

Ciò che rende limitata la portata di *A Patch of Blue* e di *Slender Threat* è poi la banalità della realizzazione di un tema che avrebbe consentito risvolti più fini: sono le secche in cui va a cadere, come insegna la storia del cinema, ogni film di propaganda, preoccupato soltanto di dipanare uno schema ideologico accuratamente elaborato. *A Patch of Blue*, per « angelicare » Poitier ripesca i più triti luoghi comuni del romanzo naturalista alla Zola: quartieri periferici sporchi e angusti, i due genitori emblematici di una situazione di vizio creata dall'ambiente, la fanciulla vittima incolpevole come una nuova Gervaise, situazioni melodrammatiche ad ogni passo. Guy Green, medio regista inglese al suo esordio americano, ha levigato un po' la frusta materia con un ritmo garbato di racconto e una recitazione misurata che riescono in qualche modo ad attutire la letterarietà dell'insieme. (La Winters per questo film ha vinto l'« Oscar » come migliore caratterista, e di fatti offre una consistente rappresentazione della donna di facili costumi sfiorita e sfatta: ma altrove ci è parsa più penetrante ed originale). Sidney Pollack, regista d'origine televisiva, si è fatto invece completamente imprigionare dalla insulsa sceneggiatura approntatagli da Stirling Silliphant per *Slender Threat.* Il meccanismo narrativo è ancorato alle leggi più consunte della « suspense », facendo fra l'altro a volte passare in seconda linea il tema sociale: gli incastri fra presente e passato, tramite l'uso che pareva superato del « flashback », ingenerano ad un certo punto sazietà e noia tanto la vicenda è incanalata su binari prevedibili. Anne Bancroft è sempre un'attrice di eccellenti risorse, ma ha anche a disposizione uno di quei personaggi a tutto tondo che paiono fatti apposta per esibizioni da « mattatrice ».

ERNESTO G. LAURA

I libri

ILYA EHREMBURG: *Uomini anni vita* (in sei volumi), Editori Riuniti, Roma, 1961-65.

I sei volumi delle memorie di Ilya Ehremburg appaiono un ghiotto banchetto per quanti si appassionano alla cronaca e alla storia politica, letteraria e artistica dell'Europa di questo secolo. Vi fanno la loro comparsa molti dei più famosi personaggi della vita internazionale, e gli artisti, i poeti, gli scrittori della avanguardia sovietica; inoltre vi sono registrati fatti che riguardano la vita di noi tutti, a qualunque paese apparteniamo, anche se furono momentaneamente locali (rivoluzione in Russia, guerra civile in Spagna), fino ad arrivare al momento cruciale della storia universale: la seconda guerra mondiale.

In effetti, la galleria dei personaggi rappresentati è ricchissima: Lenin, Majakovskij, Esenin, Bloch, Mejerchol'd, El Lisitskij, Rodcenko, Pasternak, Babel, tra i russi; Léger, Gide, Jacob, Picasso, tra i francesi, e assimilati; Modigliani, Rivera, Soutine, Guttuso, Levi, tra gli italiani e di altri paesi. V'è materia per attirare l'interesse di chiunque, ma, questo è il punto, sono ritratti che lasciano soddisfatto il lettore? Bastano per il curioso (non dirò lo studioso) di cose cinematografiche le poche righe dedicate ad Eisenstein e Dovzenko, per il cultore di poesia le due righe su Ciarentz (che però è definito con Majakovskij il maggiore poeta della rivoluzione sovietica)? Fa eccezione, forse, il solo Modigliani. (Non Mejerchol'd, non Pilniak).

Le memorie di Ehremburg — nato a Kiev nel 1891 — mi pare che pecchino, prima, nella costruzione: quel procedere a salti, non tenere una linea cronologica rigorosa, aprire sistematicamente parentesi per riferire di successivi incontri, finisce per stemperare la efficacia dei ricordi, per indebolire la linea e la logica degli avvenimenti, per dare la impressione di una grande « volubilità » dello scrittore. E questa volubilità, enunciata dalla forma letteraria, corrisponde, non inattesamente, nella stessa maniera di esistere dell'uomo: instabile, indeciso, vagabondante, mancante di un vero « pernio » (come direbbe Pirandello nel « Giuoco delle parti ») anche se non è da mettere in dubbio la correttezza della sua partecipazione morale ai cambiamenti di cui è stato testimone, ma non sempre, almeno fisicamente, nel suo paese. Infatti, come egli stesso afferma: « La mia vita è stata un continuo zig-zag ». E questo saltar da un'idea a un'altra, da un tema all'altro, è anche la caratteristica dei sei volumi

dell'opera, presentata in Italia dagli Editori Riuniti, che accentua, anzitutto, il ritratto che han fatto di lui molti critici, anche se non gli è riuscito gradito: « i critici affermano che io sono un giornalista il quale scrive dei romanzi come se si trattasse di articoli ». Anche le pagine delle sue memorie hanno a volte il tono di articoli, o di appunti per articoli da scrivere: e se brillanti sono taluni spunti e referti, come il racconto della conquista di un cappotto, nel 1919, a Mosca, o come il ricordo del film girato da Pabst, desunto da un suo romanzo, « L'amore di Jeanne Ney », in molti altri casi si ha piuttosto l'impressione di un lavoro di *routine*, fatto per riempire la pagina per quotidiano dovere, senza accensioni, e quasi, in apparenza, sotto il dettato di una cultura tutt'altro che solida, nonostante le buone pezze d'appoggio, ma superficiale, come il giudizio negativo, sull'espressionismo che ricorda quello polemico di El Lisitskij: « questo espressionismo sa tanto di cocaina » ...

Spesso interessante è quello che dice anche da un punto di vista politico. Per esempio nel ritratto di Anatoli Lunacavskij, di cui riporta un pensiero sull'arte: « Il commissariato dell'istruzione dev'essere imparziale nei confronti della vita artistica. Quanto ai problemi di forma, i gusti del commissariato del popolo e di tutti i rappresentanti del potere non devono essere presi in considerazione. Dev'essere garantito un libero sviluppo a tutti gli artisti e a tutti i gruppi d'artisti. Non si deve permettere a una corrente di soffocarne un'altra ».

« Uggiosa » è stata definita la prosa di Ehremburg in un commento della « Pravda ». Il giudizio è certamente eccessivo. Non si possono trovare uggiose molte pagine, al contrario, brillanti: per ricordarne una, quella che rievoca la preparazione del Congresso degli Scrittori Antifascisti in cui Gide parla sorbendo il tè e stringendo tra le mani un biscotto che, mentre si attarda a illustrare il suo pensiero, il cane di Ljuba gli porta regolarmente via. Uggiosa no, nel quadro di Guadalajara o di momenti dell'ultima guerra; ma certamente « petulante » quando ripete all'infinito gli stessi concetti e le stesse sentenze, o fa quadri che, anche se hanno protagonisti diversi, sembrano ripetersi; o descrive se stesso nell'atto di pensare.

Altre letture di Ehremburg riprese in questi giorni mi hanno confermato il giudizio: nella « Fabbrica dei sogni », titolo che gli sarà stato suggerito dalla « Officina delle immagini » di Ricciotto Canudò, uscito pochi anni prima, nel 1927 — non v'è della « Usine aux reves » una traduzione italiana, l'edizione consultata è quella della NRF (1935) —; e *Nel vicolo Pocorny*, apparso nelle edizioni tascabili Dall'Oglio (1965, ma scritto, mi pare, nel 1924). *La fabbrica dei sogni* è un denso reportage sulla industria cinematografica hollywoodiana, che ricordo apparso a puntate anche nella vecchia « Revue du cinéma » di Jean George Auriol, più attento ai fatti economici che a quelli artistici, un po' pesante nella esposizione, insistente nel mettere in evidenza, anche se non a torto, le mènde del sistema e, tutto sommato, un po' ovvio e raramente brillante.

Nel vicolo Pocorny, che lo precede di vari anni, ha aspetti più vivaci ed una costruzione più moderna, nella galleria di personaggi che ci presenta, legati all'epoca della rivoluzione. Il casuale accostamento dell'uno all'altro libro richiama un giudizio di Tolstoi, che ha colpito lo stesso Ehremburg tanto che lo ritroviamo nelle sue memorie: « L'emigrazione può uccidere

in due o tre anni qualsiasi scrittore ». E il lungo vagabondaggio ha certamente fatto correre un pericolo del genere, più di una volta, ad Ehremburg.

La galleria cinematografica di *Uomini anni vita* non si limita ai ricordati Ejženstein e Pabst: Ehremburg rammenta anche gli incontri con Trnka, Chaplin, Gance, Clair, Ciapaiev, Milestone (col quale avrebbe voluto fare un film dal romanzo « Vita e morte di Nikolaj Kurbov »), e giudica i movimenti: l'avanguardia francese e il neorealismo italiano, ad esempio. Raramente va a fondo dei problemi: un po' come Gualtieri di San Lazzaro e i maestri della pittura del XX secolo in *Parigi era viva*: altro libro pieno di figure celebri, ma accennate a lapis, non approfondite.

DRIEU DE LA ROCHELLE: *Racconto segreto*, Milano, Longanesi ed., 1965.

La varietà dei personaggi della galleria *Anni uomini vita* può aprire il discorso su molti altri artisti e scrittori europei. Ad esempio anche su Drieu de la Rochelle, scrittore di cui è uscito, edito da Longanesi, il *Racconto segreto*, con una prefazione di Carlo Bo, e che è venuto di recente alla ribalta cinematografica per *Le feu follet* di Louis Malle: che è un audace film sul suicidio, e insieme un ritratto, anche se ricostituito a personaggio nuovo, dell'amaro scrittore collaborazionista.

Dell'infelice personaggio, Ehremburg dà un laconico, ma esatto profilo: « Dotato di talento, a suo modo sincero, ma spiritualmente bacato ». Questo *Racconto segreto* altro non è che il documento di un uomo tormentato, suggestionato da una sorta di filosofia del suicidio. Letterariamente, il testo non sconvolge. Quel che si prova, soprattutto, è un senso di pietà per l'uomo. Fà sincera pena questo suo non riuscire a guardare che la morte, questa sua fissazione di immolarsi. Non si è certi che abbia un senso, che sia stata *utile* la sua presenza nella vita letteraria; meno che mai in quella politica. Le sue opere disuguali richiamano a una febbrile inquietudine, a una ossessione della morte, a dolorose esperienze composte tutte di errori. Eppure è, Drieu de la Rochelle, scrittore rappresentativo di una generazione, dotato di talento narrativo ed a suo modo originale: forse bruciato da due cose insieme, i tempi, e l'indole.

L'editore si propone di pubblicare più di una opera dell'artista: non sappiamo se la scelta comprende *Les chiens de paille* e l'incompiuto *Mémoires de Dick Raspe*: pubblicate postume, sembra che siano le più mature e significative.

La Belle Epoque vista da TOM ANTONGINI, Longanesi, Milano, 1965, ill.

È uno studio d'ambiente, attraverso la rievocazione di personaggi celebri, dell'epoca che va dalla seconda metà del secolo XIX fino al 1915, chiamata comunemente la *belle époque*: vissuta da « signore e signori », ignorata dai più.

Incidono certamente su questo libro gli anni che separano gli avvenimenti descritti, in parte vissuti dall'Antongini, e quelli che lo scrittore, già segretario e biografo di D'Annunzio, ha al momento in cui esce questo nuovo suo libro.

Sono ricordi che a momenti giungono assai vivi, ma altre volte anche un po' offuscati da una patina di tempo che l'autore non può che a fatica rimuovere. Ma i circa trenta capitoli si leggono con interesse e sovente con gusto. Si vorrebbe sapere di più — è vero — di alcuni dei personaggi rievocati —

Oscar Wilde, ad esempio — ma di altri il quadro presentatoci da Tom Antongini è succoso e inedito: specialmente quando la pagina è occasionata da incontri con o nell'interesse di D'Annunzio, di cui qui l'autore accresce ancor più la già ricca aneddotica: quando Proust indaga curioso sulla vita privata di Gabriele, o quando l'adoratore del « santo anelito del mare » appare poco propenso ad attraversare l'oceano perché ... non ne tollera le conseguenze.

Il mondo dello spettacolo della *belle époque* è rievocato attraverso pagine su D'Annunzio, la Rubinstein e la Duse, sui musicisti che si ispirarono ai testi del paeta (Zandonai, Pizzetti, Debussy, Malipiero) e su tutta una folla di attrici, ballerine, artiste del varieté (Cécile Sorel, Sarah Bernhardt, la Bella Otero, Clèo de Mérode). Ecco Re Leopoldo del Belgio che per i suoi rapporti con Clèo viene chiamato Re Cleopoldo. Ecco Maria Korda che propone a D'Annunzio un film sulla sua storia d'amore con la Duse. Ecco la sessantacinquenne Cécile Sorel che sposa il trentaduenne Conte de Ségur, che verrà poi chiamato come un numero telefonico parigino: Ségur 32-65. Ecco anche i re, i politici, i potenti dell'epoca, avvicinati uno dopo d'altro dall'Antongini: il Conte di Torino, ad esempio, apprezzato ufficiale di cavalleria e « fusto », facile all'avventura erotica, una cui amante è chiamata « Augusta Taurinorum ». Ci sono anche i nostri ministri al tavolo verde della pace nel '19: un po' provinciali e digiuni di lingue estere. E Salandra, in albergo attende invano che entri nella sua stanza il cameriere che ha bussato, invitandolo con un « Aprez! » che vorrebbe dire « Aprite! ». Sembra l'aneddoto, venuto, o ritornato, da un Festival di Cannes di qualche anno fa, e concernente due nostri famosi cineasti, presenti alla proiezione del *Tetto*: « Quoi busse? ». « Je ». « Avant ».

VITO PANDOLFI: *Storia universale del teatro drammatico*, UTET, Torino, 1966.

Si è scritta per molto tempo la storia del teatro considerandola, erroneamente, quale storia dei testi letterari. Ma non è possibile intendere in questo modo la evoluzione del dramma, che trae vita dallo spettacolo, e si sviluppa, si rinnova, progredisce, in stretta unione con le forme spettacolari e con le situazioni e trasformazioni sociali. I testi e i momenti rappresentativi si modificano, col modificarsi della stessa civiltà. Il sentimento del sacro e del mistero dà, di paese in paese, di secolo in secolo, all'autore popolare, interprete di collettività, all'artista autore solitario, geniale, che parla alle collettività, diverse provocazioni che producono il romanzo drammatico e la sacra rappresentazione, il teatro umanistico e la commedia dell'arte, arrivando alla tragedia e al melodramma, al vaudeville e alla commedia borghese, al teatro d'avanguardia e al teatro epico.

Nel comporre la sua *Storia universale del teatro drammatico* Vito Pandolfi non si è limitato, come tante volte è stato fatto, ad esaminare le forme della letteratura drammatica, con la sottigliezza degli eruditi, che spesso è capace di plurisezionare un verso di Racine, senza « vedere » il testo nella sua collocazione scenica; ma — essendo lui stesso erudito — lo ha fatto identificandone i nessi sociali e civili e, allo stesso tempo, riprensentandoci testi e autori nel vivo della realtà scenica che li vide nascere. Così la sua *Storia* diventa alla luce delle sue stesse, vive esperienze di uomo di teatro, quanto mai moderna e attuale.

Le origini dello spettacolo sono collocate storicamente nel rito, come la

recitazione è connessa col canto. V'è, qui, una forma unitaria di spettacolo. Ma « nei millenni esso elabora le più diverse forme fino a quelle che adoperano strumenti meccanici per riprodurre e interpretare la realtà, come oggi il film e la televisione. Rimane sempre viva l'aspirazione all'unità, e dal suo ritorno alle origini lo spettacolo riprende ogni volta vita ed estro ».

Il primo volume della impegnativa opera, dopo aver esaminato le origini dello spettacolo, il suo trasferimento dal mito al dramma nelle forme classiche della tragedia e della commedia, con un passaggio dal sacro al profano mano a mano che si indeboliva « la egemonia ideologica manovrata dalla istituzione religiosa », esamina i grandi autori greci tragici e comici e i loro « epigoni » latini; offre un avvincente panorama della attività teatrale indiana (Bharata, Kalidasa, Sudraka), non senza parlarci delle caratteristiche (sceniche, dialogiche, attorali) delle rappresentazioni, e di quella giapponese, in speciali capitoli dedicati al No e al Kabuki: leggendario, aristocratico, lirico, contemplativo, spirituale, religioso, musicale, il primo; volgarizzante, di contenuto profano, con ricerche di effetti realistici, dedicato alle classi meno abbienti, il secondo.

Nel capitolo sulla « Reinvenzione della commedia » Pandolfi riprende un tema che ha svolto anche in un'altra sua opera recente: *Teatro goliardico dell'umanesimo*, e che è lo sviluppo di un saggio apparso sul « Ponte ».

Nega, sulla base di quanto hanno affermato D'Ancona e Bartholomeis, nell'ordinare il teatro sacro medioevale italiano (sacre rappresentazioni), e Paolo Toschi, che ha messo in risalto il contributo delle tradizioni popolari al teatro italiano, che laudi e sacre rappresentazioni « pur risultando le prime manifestazioni del teatro drammatico italiano di cui si abbia notizia sicura in ordine di tempo », che abbiano « nulla a che fare col successivo teatro italiano di mezzo millennio, dal cui cammino restano completamente avulse. Il teatro medioevale sacro italiano « costituisce un fenomeno a sé stante di ben scarso rilievo nella questione storica in oggetto ». Ma poiché « le origini non possono mancare » è piuttosto la riscoperta di Plauto e Terenzio « che prese una parte decisiva nel rinascere del gusto per la situazione scenica, nel delinearla scabrosa e comica al tempo stesso ». Sono per il Pandolfi — ma anche il Senesi ne aveva parlato esaurientemente (e qui ci sembra che l'autore sia troppo drastico nei suoi riguardi) — la commedia elegiaca e umanistica che hanno compiuto questa riscoperta. E parte preponderante, in tale settore del nostro teatro, occupa la commedia goliardica in latino, che l'autore illustra esaurientemente nella sua *Storia*, e di cui ci dà, nella edizione Lerici, i testi (tradotti dal latino da Erminia Arese).

A parte la posizione polemica assunta dal Pandolfi verso i maggiori studiosi dell'antico teatro medioevale italiano — e qui useremmo forse maggiore cautela — la sua preoccupazione di rivalorizzare i testi umanistici e goliardici ci trova completamente d'accordo: noi stessi abbiamo messo l'accento, e non da ora, sulla importanza del teatro goliardico ed anzi il centenario di Enea Silvio Piccolomini ci ha offerto lo scorso anno il destro (nella rivista *Palatino*) di ristudiare la *Chrysis* (1444).

La prima parte della *Storia* è completata da altri importanti capitoli: la commedia dell'arte, il *siglo de oro*, la tragedia italiana, « la nuova moralità teatrale » da Molière alla rivoluzione francese, e il « rinnovamento » ope-

rato, per vie diverse, da Lessing, Goldoni, Gozzi.

La scena inglese apre la seconda parte dell'opera, che contiene anche i capitoli sull'attore italiano, sul movimento romantico, sulla scena moderna nei secoli XIX e XX, fino a Pirandello, O'Neill, l'avanguardia. Ma un capitolo che va particolarmente notato è quello sulla « nuova scienza nello spettacolo teatrale », nel quale ancor meglio si esemplifica il metodo seguito dal Pandolfi in questa *Storia*: dove la regìa viene ripresentata sia in forma storica che teorica. È questo tema all'autore particolarmente familiare — lo ha trattato anche in *Regia e registi nel teatro moderno* (Cappelli, 1961) — e vi ripropone tutti i nomi e l'opera ormai classica dei maggiori esponenti della regia teatrale: i Meininger, Antoine, Wagner, Appia, Gordon Craig, Stanislavskji, Copeau, Reinhardt, Tairov, Mejerchol'd, Vachtangov, Eisenstein, Piscator, Artaud, Brecht ... Qui il discorso teatrale si salda, non rare volte, con quello cinematografico; è il turno di registi attivi nell'una e nell'altra forma di spettacolo, di futuri grandi autori di film (Eisenstein), di spettacoli dove anche il mezzo cinematografico si inserisce, o per creare la *kinoefikacija* di Mejerchol'd, o per utilizzare sulla scena le proiezioni fisse e cinematografiche. La parte iconografica della *Storia* (fornita di abbondanti esempi in ogni sezione) richiama alle proiezioni fisse e cinematografiche per la rappresentazione di *Ad onta di tutto!* al Grosses Schauspielhaus di Berlino con la regia di Piscator (1925), dove è proiettata in primo piano la fotografia del cadavere di Karl Liebknecht, assassinato durante i moti spartachisti del 1919: e dietro sono in campo lungo immagini di folle, di rovine, di personaggi dall'elmetto uncinato, che marciano al passo dell'oca; oppure negli artifici, anche cinematografici, della rappresentazione del *Soldato Schweik*, con disegni di Grosz, per la regia di Piscator.

MARIO VERDONE

Film usciti a Roma dal 1°-VI al 31-VII-1966

a cura di ROBERTO CHITI

A 117, colpo grosso a Los Angels - v. *The Right Hand of the Devil.*
Affare Beckett, L'.
Agente Jo Walker, operazione Estremo Oriente.
Agente segreto (già: Gente di notte) - v. *Night People* (riedizione).
Agente segreto 777, invito ad uccidere.
Agente speciale Eva: Missione Sex - v. *Verführung am Meer.*
Agente S O 3, operazione Atlantide.
Agente X I-7, operazione Oceano.
Agente 077, spionaggio internazionale (già: Spionaggio internazionale) - v. *Foreign Intrigue* (riedizione).
Amante italiana, L' - v. *Les sultans.*
America, paese di Dio.
A S 3, operazione Tigre - v. *The Face of Fu Manchu.*
Avventura in Oriente - v. *Harum Scarum.*
A zonzo per Mosca - v. *Ja maghajo po Moskvie.*
Ballata in blu - v. *Ballad in Blue.*
Bambola di cera, La - v. *The Psychopath.*
Battaglia dei Mods, La.
Bikini per Didi, Un - v. *Boy, Did I Get a Wrong Number!*
Caccia all'uomo - v. *Requiem pour un caïd.*
Carabina per Schut, Una - v. *Der Schut.*
Cento dollari d'odio - La capanna dello zio Tom - v. *Onkel Toms Hütte.*
Chiamate Scotland Yard 0075 - v. *Das Ungeheuer von London City.*
Città senza legge, La - v. *Town Tamer.*
Colorado Jess - v. *Broken Sabre.*
Colpo da mille miliardi, Un.
Colpo grosso a Parigi - v. *Cent briques et de tuiles.*
Colt cantarono a morte e fu ... tempo di massacro, Le (v. Tempo di massacro).
Controspionaggio chiama Scotland Yard - v. *Night Crossing.*
Così bella, così sola, così morta - v. *Girl in the Headlines.*
Costa dei barbari, La - v. *Coast of Skeletons.*
Criminali della Galassia, I.
Danza di guerra per Ringo - v. *Der Oelprinz.*
Da X-3 operazione Pacifico (già: Corte marziale) - v. *The Court Martial for Billy Mitchell* (riedizione).
Dee dell'amore, Le - v. *The Love Goddesses.*
Delitto di Anna Sandoval, Il - v. *El diablo tambien llora.*
Diafanoidi vengono da Marte, I.
12 donne d'oro.
Dolce pelle di Yvonne, La - v. *Les pas perdus.*
Dolce vita del soldato Joe, La - v. *Joey Boy.*
Dr. Goldfoot e il nostro agente 00 1/4, Il - v. *Dr. Goldfoot and the Bikini Machine.*
Due fuorilegge, I (già: Doppio gioco) - v. *Criss-Cross* (riedizione).
Duello all'ultimo sangue (già: Il suo onore gridava vendetta) - v. *Gun Fury* (riedizione).
Due sanculotti, I.
E la donna creò l'amore - v. *Et la femme ... créa l'amour.*
El Cjorro - v. *Pampa Salvaje.*
El Greco.
El Tigre - v. *Ride Beyond Vengeance.*
FBI operazione Vipera Gialla.
Flagrante adulterio - v. *Life at the Top.*
Frankie e Johnny - v. *Frankie and Johnny.*
Furia a Marrakech.
Furto alla Banca d'Inghilterra - v. *The*

Day They Robbed the Bank of England (riedizione).
Geronimo - v. *Geronimo!* (riedizione).
Gioco delle spie, Il.
Gioco mortale - v. *Let's Kill Uncle.*
Gladiatori, I - v. *Demetrius and the Gladiators* (riedizione).
Jerry Land, cacciatore di spie - v. *Jerry Land, cazador de espias.*
Jim il primo.
Johnny Oro.
Johnny Yuma.
Kid Rodelo.
Lama nel corpo, La.
Massacro dei Sioux, Il - v. *The Great Sioux Massacre.*
Maya.
MMM 83 - Missione Morte Molo 83.
Mondo senza fine - v. *World Without End* (riedizione).
Morte arriva strisciando, La - v. *The Reptile.*
Nata libera - v. *Born Free.*
Nostri mariti, I.
Nostro agente a Casablanca, Il.
Notte per morire, Una - v. *Fanatic.*
Operazione Paura.
Operazione Poker.
Operazione Tre Gatti Gialli - v. *Kommissar X: Drei Gelbe Katzen.*
Ospiti di mia moglie, Gli - v. *The Amorous Prawn.*
Password, uccidete agente Gordon.
Per il gusto di uccidere.
Per qualche dollaro in meno.
Piccadilly ore X, missione segreta - v. *Piccadilly, Null uhr Zwölf.*
Pistole roventi - v. *Gunpoint.*
Preda nuda, La - *The Naked Prey.*
Predoni del Sahara, I.
Priore per Scotland Yard, Un - v. *Crooks in Cloisters.*
Repulsione - v. *Repulsion.*
Ringo e Gringo contro tutti.
Ringo, il volto della vendetta.
Rose rosse per Angelica.
Scippo, Lo.
Segreto di Ringo, Il - v. *El secreto del Capitan O'Hara.*
S 2 S, Base Morte chiama Saniper - v. *La traite des blanches - L'appat.*
Sexy, corpo e bellezza - v. *Beauty and the Body.*
Sicario 77, vivo o morto.
Sopra e sotto il letto - v. *Das Liebeskarussell.*
Sparate su Stanislao - v. *Plein feux sur Stanislas.*
Starblack.
Storia di notte, Una.
Surehand - Mano Veloce - v. *Old Surehand.*
Tempo di massacro.
Tempo di vivere - v. *A Time to Live and a Time to Die* (riedizione).
Texas John il giustiziere - v. *A Holster Full of Law.*
Tomba di Ligeia, La - v. *The Tomb of Ligeia.*
Tom Jones (riedizione).
Tre del Colorado, I - v. *Rebeldes del Canada.*
Ultimo tentativo, L' - v. *Baby the Rain Must Fall.*
Vajas con Dios, Gringo.
Vedova nera, La - v. *Geheimnis der Schwarzen Witwe.*
Vendetta dell'uomo invisibile, La - v. *Der Unsichtbare.*
Vendetta di Lady Morgan, La.
Venere di Ceylon, La (già: La pista degli elefanti) - v. *The Elephant Walk* (riedizione).
24 ore per uccidere - v. *24 Hours to Kill.*
Vita corre sul filo, La - v. *Slender Threat.*
Viva Gringo - v. *Das Vermächtnis des Inka.*
Yankee.
007 1/2 agente per forza contro gli assassini dello yè yè - v. *Out of Sight.*

ABBREVIAZIONI: ***r.*** = regìa; ***superv.*** = supervisione; ***s.*** = soggetto; ***sc.*** = sceneggiatura; ***adatt.*** = adattamento; ***dial.*** = dialoghi; ***f.*** = fotografia; ***e.f.s.*** = effetti fotografici speciali; ***m.*** = musica; ***scg.*** = scenografia; ***e.scg.s.*** = effetti scenografici speciali; ***c.*** = costumi; ***cor.*** = coreografia; ***e.s.*** = effetti speciali; ***mo.*** = montaggio; ***int.*** = interpreti; ***p.*** = produzione; ***p.a.*** = produttore associato; ***o.*** = origine; ***d.*** = distribuzione.

Le note critiche sono redatte da Ernesto G. Laura.

AFFARE BECKETT, L' — r. e f. (Cromoscope, Eastmancolor) : Osvaldo Civirani - **s. e sc. :** Roberto Gianviti - **m. :** Nora Orlandi - **scg. :** Paola Mugnai - **mo. :** Gian Maria Messeri - **int. :** Lang Jeffries (Rod Cooper), Krista Nell (Paulette), Andrew Scott [Andrea Scotti] (Steve), Ivan Desny (Rogerson), Nathalie Nort (Helen), Carol Brown [Carla Calò] (Nadia), Bob Messenger (Amont), Max Dean, John Writting, Lilia Nejung, Aldo Bonamano, Ivan Scratuglia - **p. :** Wonder Film - Fono Roma - Comp. de Prod. Cinemat. - **o. :** Italia - Francia, 1966 - **d. :** Euro International Film.

AGENTE JO WALKER, OPERAZIONE ESTREMO ORIENTE — r. : **r. :** Frank Kramer [Gianfranco Parolini] - **s. :** Stephan Gommermann dalla serie di racconti « Kommissar X » di Bert F. Island - **sc. :** G. Parolini, S. Gommermann, Werner Hauff - **f.** (Ultrascope, Eastmancolor) : Francesco Izzarelli - **m. :** Mladen Gutesha - **scg. :** Niko Matul - **mo. :** Edmondo Lozzi - **int. :** Tony Kendall (Jo Luis Walker), Brad Harris (capitano Tom Rowland), Ursula Parker [Luisa Rivelli] (Shabana), Barbara Frey (Sybil), Joseph Mattews [Pino Mattei], Carlo Tamberlani (Jonathan Taylor), Margaret Keil, Gisela Hahn, Ernest F. Fürbringer, Valentino Macchi - **p. :** Cinesecolo / Parnass Film - **o. :** Italia-Germania Occ., 1966 - **d. :** regionale.

AGENTE SEGRETO 777, INVITO AD UCCIDERE — r. : Henry Bay [Enrico Bomba] - **s. :** Tiziano Cortini - **sc. :** T. Cortini, Vittorio Orano - **f.** (Eastmancolor) : Vitaliano Natalucci - **m. :** Marcello De Martino - **scg. :** Luciano De Nardi - **mo. :** Enzo Alabiso - **int. :** Lewis Jordan (Lewis Jordan), Hélène Chanel (Jeanne), Claudie Lange (Elsie), Umberto Raho (Linus), Cina Doren (Gloria), Halina Zalewska (Frida), Anita Todesco, Daniel Turk, Giorgio Valletta, Simeon Ross, Alida Ricci, Guido Sartori - **p. :** Pier Luigi Torri per le Protor Film - **o. :** Italia, 1966 - **d. :** regionale.

AGENTE SO3, OPERAZIONE ATLANTIDE — r. : Paul Fleming [Domenico Paolella] - **s.** e **sc. :** Vic Powell [Vinicio Marinucci] e D. Paolella - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Marcello Masciocchi, Francisco Sanchez Muñoz - **m. :** Teo Usuelli - **scg. :** Pier Vittorio Marchi - **mo. :** Graziella Zita - **int. :** John Ericson (George Steel, agente SO3), Berna Rock [Bernardina Sarrocco], Maria Granada, Carlo Hintermann. Beni Deus, Mino Doro, Erika Blanc, Cristina Gajoni, Franco Ressel, José Manuel Martin, Tullio Altamura, Dario De Grassi, Renato Terra - **p. :** Splendor Film / Films Internacionales S. A. - **o. :** Italia-Spagna, 1965 - **d. :** regionale.

AGENTE X 1-7, OPERAZIONE OCEANO — r. : Amerigo Anton [Tanio Boccia] - **s.** e **sc. :** Alberto De Rossi, Mario Moroni, Fernando Vitali, H. S. Valdes, A. Anton - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Ricardo Torres - **m. :** Piero Umiliani - **scg. :** Saverio D'Eugenio - **mo. :** Angel Serrano - **int. :** Lang Jeffries (George Collins), Aurora De Alba, Rafael Bardem, Eleonora Bianchi, Gloria Osuna, Wladimiro Tuicovich, Angel Jordan, Joe Kamel, Moa Thai, Nando Angelini, Aldo Bonamano - **p. :** Tellus Cinematografica / Coperfilm - **o. :** Italia-Spagna, 1965 - **d. :** Euro International Films.

AMERICA, PAESE DI DIO — r. : Luigi Vanzi.

Vedere recensione di M. Verdone e dati nel prossimo numero.

AMOROUS PRAWN, THE (Gli ospiti di mia moglie) — r. : Anthony Kimmins, dalla sua commedia - **sc. :** A. Kimmins, Nicholas Phipps - **f. :** Wilkie Cooper - **m. :** John Barry - **scg. :** Albert Witherick - **mo. :** Thelma Connell - **int. :** Joan Greenwood (Lady Fitzadam), Cecil Parker (generale Fitzadam), Ian Carmichael (caporale Sidney Green), Robert Beatty (Larry Hoffman), Dennis Price (Prawn), Liz Fraser (Suzie Tidmarsh), Bridget Armstrong (Biddy O'Hara), Derek Nimmo (Willie Maltravers), Harry Locke (Albert Huggins), Robert Nichols (Sam Goulansky), Roddy McMillan (Mac), Sandra Dorne (Dusty Babs), Finlay Currie (Lochaye), Reg Lye (zio Joe), Patrick Jordan, Ex R.S.M. Brittain, Godfrey James, Gerald Sim, Geoffrey Bayldon, Eric Woodburn, John Dunbar, Jack Stewart, Eric Francis, Michael Ripper, Drew Russell, Michael Hunt - **p. :** Leslie Gilliat per la Covent Garden Films - **o. :** Gran Bretagna, 1962 - **d. :** regionale.

BABY THE RAIN MUST FALL (L'ultimo tentativo) — r.: Robert Mulligan.

Vedere recensione di M. Morandini e dati a pag. 183 del n. 7-8, luglio-agosto 1966.

BALLAD IN BLUE (Ballata in blu) — r.: Paul Henreid - **s.:** dal racconto di P. Henreid, Burton Wohl - **sc.:** B. Wohl - **f.:** Ron Taylor - **m.:** Ray Charles e Stanley Black - **scg.:** Lionel Couck - **mo.:** Ray Poulton - **int.:** Ray Charles (se stesso), Tom Bell (Steve Collins), Mary Peach (Peggy Harrison), Dawn Addams (Gina Graham), Piers Bishop (David), Betty McDowall (signora Babbidge), Lucy Appleby (Margaret), Joe Adams (Fred), Robert Lee Ross (Duke Wade), Leo McCabe (dott. Leger) - **p.:** Herman Blaser per la Alsa Films - **o.:** Gran Bretagna, 1964 - **d.:** Dear-20th Century Fox.

BATTAGLIA DEI MODS, LA — r.: Franco Montemurro - **s.:** Ennio De Concini - **sc.:** E De Concini, Adriano Bolzoni - **f.:** Mario Montuori - **m.:** Robby Poitevin - **scg.:** Luigi Scaccianoce, Wolf Englert - **mo.:** Franco Fraticelli - **int.:** Ricky Shayne (Ricky Fuller), Joachim Fuchsberger (Robert Fuller), Elga Andersen (Sonia), Eleonora Brown (Martine), Orchidea De Santis, Cristina Gajoni, Udo Jürgens, Enzo Cerusico, Solveig D'Assunta, Jürgen Draeger, Giovanna Lenzi, Loris Bazzocchi, Tony Di Renzo, Hans Elwenspoek, Rudolf Lenz, - **p.:** Turi Vasile per la Ultra Film -Roxy Film- - **o.:** Italia-Germania Occid., 1966 - **d.:** Interfilm (regionale).

BEAUTY AND THE BODY (Sexy, corpo e bellezza) — r.: Paul Mart - **s. sc.** e **f.** (Eastmancolor) : Richard Tyler - **mo.:** William Dewar - **int.:** Judy Miller, Kip Behar, Ice Capades Revue, Les Poupées de Paris Show, Pacific Ocean Park, Movieland Wax Museum, John Severson Surfers, Ed Parker, Masters of Karaté, Venice Beauty Contest Winners, National Diving Champions, Western Rodeo, The Sky Divers, The Glamours Rose Parade Queens, Famous Matadors of Mexico, The Rose Marie Reid Swimsuit Models, The World's Greatest, Jai Alai Players, Knotts Berry Farm - **p.:** Paul Mart - **o.:** U.S.A. 1964 - **d.:** regionale.

BORN FREE (Nata libera) — r.: James Hill.

Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

BOY, DID I GET A WRONG NUMBER! (Un bikini per Didi) — r.: George Marshall - **s.:** George Beck - **sc.:** Burt Styler, Albert E. Lewin, George Kennett - **f.** (De Luxe Color) : Lionel Lindon - **m.:** Richard Lasalle, By Dunham - **scg.:** Frank Sylos - **mo.:** Grant Whytock - **int.:** Bob Hope (Tom Meade), Elka Sommer (Didi), Phyllis Diller (Lily), Cesare Danova (Pepe), Marjorie Lord (Martha Meade), Kelly Thordson (Schwartz), Benny Baker (Regan), Terry Burnham (Doris Meade), Joyce Jameson (telefonista), Kevin Burchett (Larry Meade), Keith Taylor (Plympton), John Tod Roberts (strillone), Harry Von Zell - **p.:** Edward Small e George Beck per la Edward Small Productions - **o.:** U.S.A., 1966 - **d.:** Dear-United Artists.

Questo film minore di Marshall — che tuttavia si inserisce con coerenza nella commedia «vecchio stile» cara ad uno specialista come lui di «two-reels» — non meriterebbe particolare segnalazione se non avesse un'origine curiosa. Subito dopo la guerra, infatti, quando la Metro non aveva ancora perso la speranza di far ritornare Greta Garbo sullo schermo la Casa commissionò soggetto e sceneggiatura a George Beck per questa pellicola, che era studiata apposta per l'attrice svedese, nella nuova personalità brillante imposta da Ninotchka. *La trama ruota attorno ad una famosa «diva» di Hollywood, in cui il pubblico non avrebbe stentato a riconoscere la Garbo della vita reale, che ad un certo momento abbandona il cinema senza una spiegazione, da un giorno all'altro, e scompare, ritirandosi a vita privata. Nel suo desiderio di solitudine, cerca una capanna montana e finisce per metterne nei guai il proprietario, timoroso della gelosia della moglie per la affascinante ospite. Era il 1947 e Greta Garbo mancava dal «set» solo da cinque anni: la Metro le affiancò — nelle vesti dei due coniugi — una coppia ancora popolare (usciva*

allora l'ultimo « Uomo ombra ») : *William Powell e Myrna Loy. Ma al momento di entrare nella fase realizzativa, Powell dovette assentarsi per un'operazione chirurgica, il film fu rimandato e nel frattempo la Garbo ci ripensò. Oggi, a vent'anni di distanza, un'altra Casa ha rispolverato il lontano progetto, affidandolo a Bob Hope e Marjorie Lord, al posto di Powell e della Loy, e a Elke Sommer al posto della Garbo: se Hope è come sempre bravo, ora che la vecchiaia ha aggiunto al suo stile comico un garbo misurato che gli mancava, il confronto fra la Sommer e la Garbo è quanto meno avvilente per tutti.* (E.G.L.).

BROKEN SABRE (Colorado Jess) — r.: Bernard McEveety.
Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

CENT BRIQUES ET DES TUILES (Colpa grosso a Parigi) — r.: Pierre Grimblat - **s.:** dal romanzo di Clarence Weff - **sc.:** C. Weff e P. Grimblat - **f.:** Michel Kelber - **m.:** Georges Garvarentz - **scg.:** Raymond Gabutti - **mo.:** Robert e Monique Isnardon - **int.:** Jean-Claude Brialy (Marcel), Marie Laforet (Ida), Sophie Daumier (Moune), Jean-Pierre Marielle (Justin), Michel Serrault (Meloune), Pierre Clementi (Raf), Albert Rémy (Etienne), Daniel Ceccaldi (Léon), Madeleine Barbulée (Limonade), Robert Manuel (Palmoni), Jean-François Dupas, Vick Vance, Nono Zamit - **p.:** France Cinéma Productions / Produzioni Cinematografiche Mediterranee - **o.:** Francia-Italia, 1964-65 - **d.:** regionale.

COAST OF SKELETONS (La costa dei barbari) — r.: Robert Lynn - **r. II° unità:** Egil S. Woxholt - **s.:** Peter Welbeck dal personaggio creato da Edgar Wallace « Sanders of the River » - **sc.:** Anthony Scott Veitch - **f.** (Techniscope, Technicolor): Stephen Dade - **f. II° unità:** Egil S. Woxholt e Ronnie Maass - **m.:** Christopher Whelen - **mo.:** John Trumper - **int.:** Richard Todd (Harry Sanders), Derek Nimmo (Tom Hamilton), Dale Robertson (A. J. Magnus), Heinz Drache (Janny von Koltze), Elga Andersen (Elizabeth von Koltze), Marianne Koch (Helga), Gabriel Bayman (Charlie Singer), George Leech (Carlo Seton), Josh Du Toit (Hajo Petersen), Gordon Mulholland (Spyker), Dietmar Schönherr (Piet van Houten) - **p.:** Harry Alan Towers per la Towers of London - **o.:** Gran Bretagna, 1964 - **d.:** Warner Bros.

COLPO DA MILLE MILIARDI, UN — r.: Paolo Heusch - **s. e sc.:** Fulvio Gicca, Levy e Jerez - **f.** (Techniscope, Technicolor): Rafael Pacheco - **m.:** Piero Umiliani - **scg.:** Roman Calataiud - **mo.:** Renato Cinquini - **int.:** Rik Van Nutter (Fraser), Marilù Tolo (Prinzi), Eduardo Fajardo (Telli Teopulos), Philippe Hersent (Gottlieb), Massimo Pietrobon (Shelby), José Jaspe, Jacques Stany - **p.:** Vivo Pavoni per la Pacific Cinematografica / Les Films Corona / Atlantida Films - **o.:** Italia-Francia-Spagna, 1966 - **d.:** Euro International Film.

COLT CANTARONO LA MORTE E FU... TEMPO DI MASSACRO, LE: Vedi **TEMPO DI MASSACRO.**

CRIMINALI DELLA GALASSIA, I — r.: Anthony Dawson [Antonio Margheriti] — **s. e sc.:** Ivan Reiner, Renato Moretti - **f.** (Eastmancolor): Riccardo Pallottini - **m.:** Angelo Francesco Lavagnino - **scg.:** Piero Poletto - **mo.:** Otello Colangeli **e. s.:** Aurelio Pennacchia - **int.:** Tony Russell (Mike Halstead), Jane Fate [Lisa Gastoni], Massimo Serato, Carlo Giustini, Franco Nero, Umberto Raho, Enzo Fiermonte, Vittorio Bonos, Michel Lemoine, Linda Sini, Moa Tahi, Ivan Gilborne, Piero Pastore, Aldo Canti, Franco Doria, Renato Montalbano, Aldo D'Ambrosio - **p.:** Joseph Fryd e Antonio Margheriti per la Mercury Film International e Walter Manlei per la Southern Cross - **o.:** Italia, 1965 - **d.:** Titanus.

Vedere giudizio di Tino Ranieri e altri dati nel n. 7-8, luglio-agosto 1966 (Festival di Trieste).

CROOKS IN CLOISTERS (Un priore per Scotland Yard) — r.: Jeremy Summers - **s.:** Mike Watts - **sc.:** T. J. Morrison, Mike Watts - **f.** (Cinemascope): Harry Waxman - **m.:** Don Banks - **scg.:** Robert Jones - **mo.:** Ann Chegwidden -

int. : Ronald Fraser (Walt), Barbara Windsor (Bikini), Gregoire Aslan (Lorenzo), Bernard Cribbins (Squirts), Davy Kaye (Specs), Melvyn Hayes (Willy), Wilfrid Brambell (Phineas), Joseph O'Conor (padre Septimus), Corin Redgrave (fratello Lucius), Francesca Annis (June), Patricia Laffan (Lady Florence), Alister Williamson (Mungo), Norman Chappell (Benson), Russell Waters (spedizioniere), Howard Douglas (oste), Max Bacon (allibratore), Barbara Roscoe (Kate), Brian Dent (giornalista), Karen Kaufman (la ragazza dello spogliarello), Arnold Ridley, George Tovey - **p. :** Gordon L. T. Scott per l'Associated British - **o. :** Gran Bretagna, 1963 - **d. :** Metropolis.

DIABLO TAMBIEN LLORA, EL (Il delitto di Anna Sandoval) — r. : J. A. Nieves Conde - **s. :** Severiano Fernandez Nicolas - **sc. :** S. Fernandez Nicolas, Mario Lacruz, J. A. Nieves Conde, Giorgio Prosperi - **f. :** Antonio Macasoli - **m. :** Riz Ortolani - **scg. :** Enrique Alarcon - **mo. :** Antonio Ramirez - **int. :** Eleonora Rossi Drago (Anna Sandoval), Francisco Rabal (Fernando), Alberto Closas, Graziella Galvani, Fernando Rey, Paola Barbara, Mabel Carr, Felix De Pomes, Piero Pastore, John Bartha, Lamberto Antinori - **p. :** Arturo Gonzalez / PEA Films - **o. :** Spagna-Italia, 1963 - **d. :** PEA (regionale).

DIAFANOIDI VENGONO DA MARTE, I — r. : Anthony Dawson [Antonio Margheriti] - **s. :** e **sc. :** Ivan Reiner, Renato Moretti - **f.** (Eastmancolor) : Riccardo Pallottini - **m. :** Angelo Francesco Lavagnino - **scg. :** Arrigo Equini - **e. s. :** Aurelio Pennacchia - **mo. :** Otello Colangeli - **int. :** Tony Russell (Mike Halstead), Jane Fate [Lisa Gastoni], Franco Nero, Michel Lemoine, Umberto Raho, Carlo Giustini, Enzo Fiermonte, Linda Sini, Franco Lantieri, Nando Angelini, John Bartha, Ivan Gilborne (o Iver S. Gilborn), Marco Bogliani, Renato Montalbano, Aldo Canti, Calisto Calisti - **p. :** Joseph Fryd per la Mercury Film International - **o. :** Italia, 1965 - **d. :** Unidis (regionale).

Vedere giudizio di Tino Ranieri e altri dati nel n. 7-8, luglio-agosto 1966 (Festival di Trieste).

DR. GOLDFOOT AND THE BIKINI MACHINE (Dr. Goldfoot e il nostro agente 00 1/4) — r. : Norman Taurog - **s. :** James Hartford - **sc. :** Elwood Ullman, Robert Kaufman - **f.** (Panavision, Pathé Color) : Sam Leavitt - **m. :** Les Baxter - **scg. :** Daniel Haller - **mo. :** Ronald Sinclair, Fred Feitshans - **e. s. :** Roger George - **coreo. :** Jack Baker - **int. :** Vincent Price (Dr. Goldfoot), Frankie Avalon (Craig Gamble), Dwayne Hickman (Todd Armstrong), Susan Hart (Diane), Jack Mullaney (Igor), Fred Clark (D.J. Pavney), Alberta Nelson (Reject N° 12), Milton Frome (Motorcycle Cop), Hal Riddle (giornalaio), Kaye Elhardt (la ragazza del night-club), William Baskin (guardiano), Vincent L. Barnett (portinaio), Joe Ploski (cuoco), Sam l'uomo scimmia e Diane de Marco (essi stessi), Patti Chandler, Sally Sachse, Sue Hamilton, Marianne Gaba, Issa Arnal, Pam Rodgers, Sally Frei, Jan Watson, Mary Hughes, Luree Holmes, Laura Nicholson, China Lee, Deanna Lund, Leslie Summers, Kay Michaels, Arlene Charles (i robots) e Annette Funicello, Aron Kincaid, Harvey Lambeck - **p. :** James H. Nicholson e Samuel Z. Arkoff in associazione con Anthony Carras per la American-International - **o. :** U.S.A., 1965 - **d. :** regionale.

Quando gli americani decidono di prendere in giro se stessi lo fanno meglio, in genere, che non in questo film di Taurog, che vorrebbe essere una parodia dei film « horror » sugli scienziati pazzi tanto cari ad Hollywood. I produttori, Nicholson e Arkoff, sono infatti i solerti realizzatori dell'interminabile ciclo di Corman dedicato a Edgar Allan Poe, e il dottor Goldfoot — allusione probabile a Goldfinger, ché fra gli obiettivi della parodia ci sono anche gli agenti segreti alla James Bond — è impersonato dal « tenebroso » abituale di Corman, Vincent Price. La trovata iniziale non era malvagia : lo scienziato, novello Frankenstein, invece dei consueti mostri, crea in laboratorio affascinanti fanciulle che col loro potere di seduzione dovranno persuadere banchieri e industriali a cedere ogni loro quattrino a Goldfoot. Ma la sceneggiatura è stupida e il film tira avanti piuttosto male, sprecando un'occasione per « smitizzare » un filone in voga. Da rilevare che Price reinterpreta in chiave parodistica e nella stessa scenografia la famosa sequenza della falce a pendolo di The Pit and the Pendulum *(Il pozzo e il pendolo) di Corman. (E.G.L.).*

12 DONNE D'ORO / KOMMISSAR X: JAGD AUF UNBEKANNT — r.: Frank Kramer [Gianfranco Parolini] - **s.:** da un romanzo della serie « Kommissar X » di Bert F. Islande - **sc.:** Giovanni Simonelli, G. Parolini, Werner Hauff - **f.** (Ultrascope, Eastmancolor): Francesco Izzarelli - **m.:** Mladen Gutesha - **scg.:** Niko Matul - **mo.:** Edmondo Lozzi - **int.:** Tony Kendall (Jo Luis Walker), Brad Harris (capitano Tom Rowland), Maria Perschy, Christa Linder, Nicola Popovic, Pino Mattei, Jacques Bezard, Danielle Godet, Liliane Dulovic, Ingrid Lotarius, Sim O'Neil - **p.:** Metheus / Parnass Film - **o.:** Italia-Germania Occid., 1965 - **d.:** regionale.

DUE SANCULOTTI, I — r.: Giorgio Simonelli - **s.** e **sc.:** Marcello Ciorciolini, Giorgio Simonelli, Dino Verde - **f.** (Techniscope, Technicolor): Tino Santoni - **m.:** Piero Umiliani - **scg.:** Nedo Azzini - **mo.:** Giuliana Attenni - **int.:** Franco Franchi (Franco La Capra), Ciccio Ingrassia (Ciccio La Capra), Barbara Carroll (Virginia), Heidi Hansen (Luisa), Umberto D'Orsi (Deville), Luigi Pavese (François), Adriano Micantoni (Pierre), Giustino Durano (Guillotin), Oreste Lionello, Vittorio Cramer, Mary Arden, Luciana Vincenzi, Gino Buzzanca, Silvano Tranquilli, Dony Blaser - **p.:** Leo Cevenini e Vittorio Martino per la Flora Film - **e.:** Italia, 1966 - **d.:** Variety.

EL GRECO — r.: Luciano Salce.

Vedere recensione di G. Gambetti e dati nel prossimo numero.

ET LA FEMME... CREA L'AMOUR - LES PLAISIRS DE L'AMOUR (E la donna creò l'amore) — r.: Fabien Collin - **s.:** dal romanzo « La puissance du baiser » di Pierre Sabatier - **sc.:** Philippe Marcay, F. Collin - **f.:** Michel Kelber, François Bogard - **m.:** Ray Ventura, Gérard Oustin, Baden Powel, Gérard Huge, Olivier Despax - **int.:** Olivier Despax (Laurent), Juliette Villard (Sonia), Diana Lepvrier (Clo), Claudine Coster (Saphir), Michel Forain (François), Béatrice Altariba (Anouchka), Jean Pierre Zola, Michel Bardinet - **p.:** Claude Coen per la Hoche Productions - **o.:** Francia, 1964-65 - **d.:** INDIEF (regionale).

FACE OF FU MANCHU, The (A S 3, operazione Tigre) — r.: Don Sharp - **s.** e **sc.:** Peter Welbeck, sul personaggio creato da Sax Rohmer - **f** (Techniscope, Technicolor): Ernest Steward - **f. II° unità** H.A.R. Thompson - **m.:** Christopher Whelen - **scg.:** Frank White - **mo.:** John Trumper - **int.:** Christopher Lee (Fu Manchu), Nigel Green (Nayland Smith), Joachim Fuchsberger (Carl Jansen), Karin Dor (Maria Muller), Tsai Chin (Lin Tang), Howard Marion Crawford (dott. Petrie), Walter Rilla (prov. Muller), Harry Brogan (prof. Gaskell), James Robertson Justice (Sir Charles), Poulet Tu (Lotus), Edwin Richfield (Mandarino), Peter Mossbacher, Archie O'Sullivan - **p.:** Harry Alan Towers per la Hallam Prod. - **o.:** Gran Bretagna, 1965 - **d.:** regionale.

Torna di moda, a quanto sembra, il « pericolo giallo » caro ai romanzi avventurosi dei primi decenni del secolo. In tempi di coesistenza i film possono essere smerciati dappertutto ed è bene non irritare la suscettibilità dei popoli vicini; consigliabile, perciò, che il « cattivo » di turno sia un cinese, popolo al di fuori del « giro ». Il ritorno di Fu Manchu, tenebroso criminale d'Oriente creato da uno scrittore fertile di inventiva come Sax Rohmer, era in certo senso atteso. Fu Manchu mira al potere mondiale, ruba, rapisce, uccide, presente sotto cento foggie nell'Occidente europeo, e in particolare a Londra, capo d'una banda di feroci assassini. Rohmer assomiglia molto a Edgar Wallace: povero di stile, banale nell'impostazione dei personaggi, affidò il suo successo, come Wallace, alla complicazione e alla tensione delle trame, che mescolavano elementi grandguignoleschi con la « detection » poliziesca, il tutto condito con l'ingrediente esotico. Mentre il gusto di massa, forse per reazione inconscia all'età atomica, si volge nuovamente con interesse all'« art nouveau », anche i romanzi d'appendice inizio di secolo ritrovano diritto di cittadinanza. Il cinema ha sfruttato spesso, in passato, la figura di Fu Manchu, che fu fra gli altri interpretata da Boris Karloff. Ora è la volta di Christopher Lee, nel quadro d'un « décor » liberty non malvagio e d'una buona fotografia a colori (rovinata nelle copie italiane). Ma non è possibile chiedere al cinema britannico, così accurato in tutto, di essere un po' più attento alle sceneggiature, anche se si tratta di pellicole di consumo? Dialoghi e situazioni sono bambocciate, mentre ci voleva poco per conferire quella patina di rievocazione d'un gusto che è la sola possibile per soggetti consimili. (E.G.L.).

FANATIC (Una notte per morire) — **r.** : Silvio Narizzano - **s.** : dal romanzo « Nightmare » di Anne Blaisdell - **sc.** : Richard Matheson - **f.** (Technicolor) : Arthur Ibbetson - **m.** : Wilfred Josephs - **scg.** : Peter Proud - **mo.** : John Dunsford - **superv. mo.** : James Needs - **int.** : Tallulah Bankhead (signora Trefoile), Stefanie Powers (Patricia), Peter Vaughan (Harry), Maurice Kaufman (Alan), Yootha Joyce (Anna), Donald Sutherland (Joseph), Gwendolyn Watts (Gloria), Robert Dorning (Ormsby), Philip Gilbert (Oscar), Diane King (la donna loquace), Winifred Dennis (negoziante) - **p.** : Anthony Hinds per la Hammer-Seven Arts - **o.** : Gran Bretagna, 1965 - **d.** : Columbia - Ceiad.

FBI OPERAZIONE VIPERA GIALLA — **r.** : Alfredo Medori - **s.** : Ralph Andres - **sc.** : A. Medori, Joachim Bartsch - **f.** (Technicolor) : Hans Kühle - **m.** : Francesco De Masi - **mo.** : Otello Colangeli - **int.** : Helmunt Lange, Moira Orfei, Massimo Serato, Sam Garter, Gérard Landry, Peer Schmidt, Adeline Wagner, Nikki Bester, Michael Kirner, Harris Parloff, Harry Victor, Danielle Margold, Edward Canterbury, Brian Lowerthal - **p.** : Stanley Norman per la Labor Film (Roma) Castello (Milano) / Imperial Film (Munich) - **o.** : Italia-Germania Occ., 1965 - **d.** : Labor (regionale).

FRANKIE AND JOHNNY (Frankie e Johnny) — **r.** : Frederick de Cordova - **s.** : Nat Perrin - **sc.** : Alex Gottlieb - **f.** (Technicolor) : Jacques Marquette - **m.** : Fred Karger - **scg.** : Walter Simonds - **mo.** : Grant Whytock - **int.** : Elvis Presley (Johnny), Donna Douglas (Frankie), Henry Morgan (Cully), Sue Ane Langdon (Mitzi), Nancy Kovack (Nelly Bly), Audrey Christie (Peg), Anthony Eisley (Braden), Robert Strauss (Blackie), Jerome Cowan (Wilbur), Wilda Taylor, Larri Thomas, Dee Jay Mattis, Judy Chapman (ballerine) - **p.** : Edward Small per la F. & J. Pictures - **o.** : U.S.A., 1965 - **d.** : Dear-U.A.

FURIA A MARRAKECH — **r.** : J. Lee Donan [Mino Loy] - **s.** e **sc.** : Julian Berry [Ernesto Gastaldi] - **f.** (Widescope e Eastmancolor) : Floriano Trenker - **m.** : Carlo Savina - **scg.** : Riccardo Dominici - **mo.** : Eugenio Alabiso - **int.** : Stephen Forsyth (Dixon), Dominique Boschero (Dora), Jacques Ary (Keene), Cristina Gajoni (Greta), Mitsouko (Louise), Susan Terry (Ulla), Anthony Scott, Anatole Fryd, John Hawkwood, Conrad Nail, Louis Creinz, Mary Peren, Kirk Zimmermann, Gianni di Benedetto, Silvio Bagolini - **p.** : Mino Loy e Luciano Martino per la Zenith Cinematografica / Radius Productions - **o.** : Italia-Francia, 1966 - **d.** : Variety.

GEHEIMNIS DER SCHWARZEN WITWE / ARAÑA NEGRA (La vedova nera) — **r.** : F. G. Gottlieb - **s.** : dal romanzo poliziesco di Louis Weinert-Wilton « Die Königin der Nacht » - **sc.** : J. Gottlieb, Helmut Harun, Rolf e Alexandra Becker - **f.** (Ultrascope) : Godofredo Pacheco - **m.** : Martin Böttcher, Anton P. Olea - **scg.** : Ramiro Gomez e Wolfgang Burmann - **mo.** : Rosemarie Laudien e Anni Lautenbacher - **int.** : O. W. Fischer (il giornalista), Karin Dor (Clarissa), Doris Kirchner (Elena Osborne), Klaus Kinski (il detective), Werner Peters, Eddi Arent, Claude Farell, Felix Defauce, José Maria Caffarel, Antonio Casas, Gabriel Llopart - **p.** : International Germania Film / Procusa - **o.** : Germania Occ. - Spagna, 1963 - **d.** : regionale.

GIOCO DELLE SPIE, Il — **r.** : Paolo Bianchini - **f.** (Eastmancolor) : Giovanni Raffaldi - **m.** : Roberto Pregadio - **int.** : Rory Calhoun (Alex), Evi Marandi (Sonia), Roger Hanin, Ralph Baldwin, Jean Gaven, Tino Carraro, Lea Padovani, Augusto Caminito - **p.** : Summa Cinematografica / Hoche Productions - **o.** : Italia-Francia, 1966 - **d.** : Medusa Cinematografica (regionale).

GIRL IN THE HEADLINES (Così bella, così sola, così morta) — **r.** : Michael Truman - **s.** : dal romanzo poliziesco « The Nose on My Face » di Laurence Payne - **sc.** : Viveinne Knight, Patrick Campbell - **f.** : Stanley Pavey - **m.** : John Addison - **scg.** : Alan Withy - **mo.** : Frederick Wilson - **int.** : Ian Hendry (ispettore Birkett), Ronald Fraser (serg. Saunders), Margaret Johnston (signora Gray), Natasha Parry (Perlita Barker), Jeremy Brett (Jordon Barker), Kieron Moore (Herter), Peter Arne (Hammond Barker), Jane Asher (Lindy Birkett), Rosalie Crutchley (Maude Klein),

Robert Harris (William Lamotte), Duncan Macrae (Barney), Zena Walker (Mildred Birkett), James Villiers (David Dane), Alan Wlte (ispett. Blackwell), Martin Boddey (soprintendente), Marie Burke (madame Lavalle), Patrick Holt (Walbrook), Griffith Davies (teddy boy), Gabrielle Brune (segretaria di Lamotte), Peter Elliot (cameriere), Terence Brook (serg. investigativo Carter), David Rendall (Jackson), John Forbes-Robertson (Porter), Douglas Robinson (Harrison), Hugh Latimer (uomo del Club). Neville Becker (steward), Peter Forbes - Robertson (medico legale), Amanda Bowman - **p.:** John Davis per la Viewfinder - **o.:** Gran Bretagna, 1963 - **d.:** Lion International (regionale).

GREAT SIOUX MASSACRE, The (Il massacro dei Sioux) — r.: Sidney Salkow - **s.:** S. Salkow, Marvin Gluck - **sc.:** Fred C. Dobbs - **f.** (Cinemascope, Estmancolor stampato in Technicolor) : Irving Lippman - **m.:** Emil Newman, Edward B. Powell - **scg.:** Frank P. Sylos - **e.s.:** Jack Erickson - **mo.:** William Austin - **int.:** Joseph Cotten (magg. Reno), Darren McGavin (capitano Benton), Philip Carey (col. Custer), Nancy Kovack (Libbie Custer), Julie Sommars (Caroline Reno, Michael Pate (Toro Seduto), Iron Eyes Cody (Cavallo Pazzo), John Matthews (Dakota), Don Haggerty (senatore Blaine), John Napier (Tom Custer), Frank Ferguson (generale Terry), Stacy Harris (Turner), Louise Serpa (signora Turner), House Peters junior (reporter), William Tannen (minatore), Blair Davies, Dean Casper - **p.:** Leon Fromkess per la F-F. - **o.:** U.S.A., 1965 - **d.:** Columbia-Ceiad.

GUNPOINT (Pistole roventi) — r.: Earl Bellamy - **s.** e **sc.:** Mary e Willard Willingham - **f.** (Technicolor) : William Margulies - **m.:** Hans J. Salter - **scg.:** Alexander Golitzen, Henry Bumstead - **superv. m.:** Joseph Gershenson - **mo.:** Russell F. Schoengarth - **int.:** Audie Murphy (Chad Lucas), Joan Staley (Uvalde), Warren Stevens (Nate Harlan), Edgar Buchanan (Bull), Denver Pyle (Cap), Robert Pine (Mitch Mitchell), Royal Dano (Ode), Nick Dennis (Nicos), Morgan Woodward (Drago), David Macklin (Mark Eberson), William Bramley (Hoag), Kelly Thordsen (Ab), Mike Ragan (Zack) - **p.:** Gordon Kay per l'Universal - **o.:** U.S.A., 1965 - **d.:** Universal.

HARUM SCARUM (Avventura in Oriente) — r.: Gene Nelson - **s.** e **sc.:** Gerald Drayson Adams - **f.** (Metrocolor) : Fred H. Jackman - **m.:** Fred Karger - **coreo.:** Earl Barton - **s.:** George W. Davis, H. McClure Capps - **mo.:** Ben Lewis - **int.:** Elvis Presley (Johnny Tyronne), Mary Ann Mobley (principessa Shalimar), Fran Jeffries (Aishah), Michael Ansara (principe Dragna), Jay Novello (Zacha), Philip Reed (re Toranshad), Theo Marcuse (Sinan), Billy Barty (il nano Baba), Dirk Harvey (Mokar), Jack Costanzo (Julna), Larry Chance (capitano Herat), Barbara Werle (Leilah), Brenda Benet (Emerald), Gail Gilmore (Sapphire), Wilda Taylor (Amethyst), Vicki Malkin (Sari), Ryck Rydon (Mustafà), Joey Russo (Yussef), Richard Reevees (beduino) - **p.:** Sam Katzman per la Four Leaf - **o.:** U.S.A., 1965 - **d.:** M.G.M.

HOLSTER FULL OF LAW, A (Texas John il giustiziere) — r.: James Neilson - **s.** e **sc.:** Maurice Tombragel - **f.** (Technicolor) : Edward Colman - **m.:** Buddy Baker e George Bruns - **scg.:** Marvin Aubrey Davis - **mo.:** Robert Stafford - **int.:** Tom Tryon (Texas John), Ralph Meeker, Betty Lynn, Joe Maross, Jim Beck, Peggy Knudsen, Robert Burton, Raymond Bailey - **p.:** Walt Disney e Bill Anderson per la Buena Vista - W. Disney Prod. - **o.:** U.S.A., 1965 - **d.:** Rank.

IA MAGHAIO PO MOSKVIE (A zonzo per Mosca) — r.: Gheorghi Danelia - **scg.:** A. Miagkov - **o.:** URSS, 1963 - **d.:** Interfilm (regionale).

Vedere giudizio di Ernesto G. Laura a pag. 60 e altri dati a pag. 68 del n. 4-5, aprile-maggio 1964 (Festival di Cannes).

JERRY LAND, CAZADOR DE ESPIAS (Jerry Land, cacciatore di spie) — r.: Juan de Orduña - **s.** e **sc.:** Nino Stresa - **f.** (Techniscope, Eastmancolor) : Aldo Ricci - **m.:** Piero Umiliani - **scg.:** Saverio D'Eugenio - **mo.:** Eugenio Alabiso - **int.:** Wayde Preston (Jerry Land), Helga Sommerfeld, Noè Murayama, Reinhard

Kolldehoff, Antonio Duran, Franco Fantasia, Lis Halvorsen, Gianni Rizzo, Pamela Tudot, Kai Fischer, Sergio Mendizabal, - **p.:** J. de Orduña Prod. / Theumer Film Produk./PEA - **o.:** Spagna-Germania Occid.-Italia, 1965 - **d.:** PEA (regionale).

JIM IL PRIMO — **r.:** Sergio Bergonzelli - **s.:** Dick Fulner - **sc.:** Ambrogio Molteni, Wilde jr. - **f.** (Superscope, Eastmancolor): Amerigo Gengarelli, Romolo Garroni - **m.:** Marcello Gigante - **mo.:** Dolores Tamburini - **int.:** Cameron Mitchell, Carl Mohner, Katty Carver, Mary Gordon, Livio Lorenzon, Celina Cely, Dony Basters, Vic Nojaski, Paul Solvay, Harris Cooper, Fanny Clair, Rosy March, John Methius - **p.:** Ras Film - **o.:** Italia, 1964 - **d.:** regionale.

JOEY BOY (La dolce vita del soldato Joe) — **r.:** Frank Launder - **s.** e **sc.:** F. Launder, Mike Watts - **f.:** Arthur Lavis - **m.:** Philip Green - **scg.:** George Provis - **mo.:** John Shirley - **int.:** Harry H. Corbett (Joey Boy Thompson), Stanley Baxter («Benny the Kid» Lindowski), Bill Fraser (serg. Dobbs), Percy Herbert (George Long), Lance Percival (Clarence Doubleday), Reg Varney (Malone), John Arnatt (brigadiere Chapman), Edward Chapman (Tom Hobson), Maureen Crombie (Kate), Basil Dignam (generale), Lloyd Lamble (sir John Averycorn), Moira Lister (Lady Thameridge), Sean Lynch (Clancy), Derek Nimmo (ten. Hope), John Philipps (ispettore Morgan), Eric Pohlmann (contadino italiano), Veronica Strong (Bella), Thorley Walters (colonnello) - **p.:** Leslie Gilliat per la Launder-Gilliat - **o.:** Gran Bretagna, 1965 - **d.:** INDIEF (regionale).

JOHNNY ORO — **r.:** Sergio Corbucci - **s.** e **sc.:** Adriano Bolzoni, Franco Rossetti - **f.** (Eastmancolor): Riccardo Pallottini - **m.:** Carlo Savina - **scg.:** Carlo Simi - **c.:** Berenice Sparano e Marcella De Marchis - **mo.:** Otello Colangeli - **int.:** Mark Damon (Johnny), Valeria Fabrizi (Margie), Franco De Rosa (Juanito), Ettore Manni (sceriffo Norton), Giulia Rubini (moglie di Norton), Andrea Aureli (Gilmore, proprietario saloon), Pippo Starnazza (Matt), Loris Loddi, Nino Vingelli, John Bartha, Vittorio Bonos, Bruno Scipioni, Giulio Maculani, Silvana Bacci, Giovanni Cianfriglia, Evaristo Signorini, Amerigo Castrichella, Figlia Francesco, Giovanni Cariffi, Ivan Basta, Lucio De Santis, Mauro Mannatrizio - **p.:** Joseph Fryd per la Sanson Film - **o.:** Italia, 1966 - **d.:** M.G.M.

JOHNNY YUMA — **r.:** Romolo Guerrieri - **s.:** Sauro Scavolini - **sc.:** S. Scavolini, Giovanni Simonelli, Fernando Di Leo, R. Guerrieri - **f.** (Deltavision, Eastmancolor): Mario Capriotti - **m.:** Nora Orlandi - **sc.** e **c.:** Enzo Bulgarelli - **mo.:** Sergio Montanari - **int.:** Mark Damon (Johnny Yuma), Rosalba Neri (Samantha), Luigi Vannucchi (Pedro), Lawrence Dobkin (Linus J. Carradine), Fidel Gonzales (Zorito), Leslie Daniel, Gustavo D'Arpe, Gianni Solaro, Dada Gallotti, Nando Poggi, Mirella Panfili, Frank Liston [Franco Lantieri] - **p.:** Italo Zingarelli per la West Film-Tiger Film - **o.:** Italia, 1966 - **d.:** regionale.

KID RODELO (Kid Rodelo) — **r.:** Richard Carlson - **s.:** Louis L'Amour - **sc.:** Jack Natteford - **f.:** Manuel Merino - **m.:** Johnny Douglas - **scg.:** Jaime Cubero, José Luis Galicia - **mo.:** Allan Morrison - **int.:** Don Murray (Kid Rodelo), Janet Leigh (Nora), Broderick Crawford (Joe Harbin), Julio Peña (Balsas), Richard Carlson (Link), José Nieto (Tomas), Miguel S. Del Castillo (Chavas), José Villa Sante («Cavalry Hat»), Alfondo San Felix (Gopher), Emilio Rodriguez (Warden), Fernando Hilbeck (Perryman), Roberto Rubenstein (il dottore), Bill Christmas (guardia) - **p.:** Jack Lamont e James J. Storrow jr. per la Fénix / Trident - **o.:** Spagna - USA, 1965 - **d.:** Paramount.

KOMMISSAR X: DREI GELBE KATZEN (Operazione Tre Gatti Gialli) — **r.** e **sc.:** Rudolf Zehetgruber - **sc.:** da un romanzo di Bert F. Island della serie del «Kommissar X» - **f.** (Ultrascope, Eastmancolor): Klaus von Rautenfeld, coadiuvato da Helmut Truntz e Francesco Izzarelli - **m.:** Gino Marinuzzi - **scg.:** Niki Matul - **mo.:** Edmondo Lozzi - **int.:** Tony Kendall (Jo Walker), Brad Harris (capitano Tom Rowland), Ann Smyrner, (Babs), Erno Crisa (Baker) Philippe Lemaire, Dan Vadis (King) Siegfried Rauch, A. Jayaratna, Michèle Mahaut, Paul Eeckman,

H. D. Kalatunga, Joe Abey, Chandrika Lyanegi - **p.:** Zelyko Kunkera e Theo M. Werner per la Danubia / Parnass Film / Danny Film / Les Films Jacques Willemetz e Filmedis - **o.:** Austria-Germania Occ. - Italia-Francia, 1966 - **d.:** regionale.

LAMA NEL CORPO, La — **r.:** Michael Hamilton [Elio Scardamaglia] — **s.:** dal racconto « The Knife in the Body » di Robert Williams - **sc.:** Julian Berry [Ernesto Gastaldi] e Martin Hardy [Luciano Martino] - **f.** (Techniscope, Technicolor): Marc Lane [Marcello Masciocchi] - **m.:** Frank Mason [Franco De Masi] - **scg.:** Walter Parkington - **mo.:** Richard Martley - **int.:** William Berger (dott. Jean Vance), Françoise Prévost (Claudine), Mary Young (Lizabeth), Barbara Wilson (Mary), Delphine Maurin (Laura), Max Dean (Fred), Harriet White (Sheena), Philippe Hersent, Ann Sherman, Patricia Carr, William Gold, Anne Field, Grant Laramy - **p.:** Elio Scardamaglia per la Leone Film Cu-ti. Cinematografica - Orphée Prod. - **o.:** Italia - Francia. 1965 - 66 - **d.:** regionale.

LET'S KILL UNCLE (Gioco mortale) — **r.:** William Castle - **s.:** Rohan O' Grady - **sc.:** Mark Rodgers - **f.** (Technicolor): Harold Lipstein - **m.:** Waldon O. Warson e Robert Bertrand - **scg.:** William De Cinces - **mo.:** Eddie Bryant - **int.:** Nigel Green (Harrison), Mary Badham (Chrissie), Pat Cardi (Barnaby), Robert Pickering (Travis), Linda Lawson (Justine), Reff Sanchez (l'uomo privo di gambe) - **p.:** W. Castle per la Universal-Castle Pictures - **o.:** U.S.A., 1965-66 - **d.:** Universal.

LIEBESKARUSSEL, Das (Sopra e sotto il letto) — **f.** (Cinemascope, Technicolor, per tutti e quattro gli episodi): Wolfgang Wirth - **m.:** Erwin Halletz - **scg.:** Herta Hareiter - **I° episodio: DER PRIMUS ODER DAS KLASSENTREFFEN (Dorotea)** — **r.:** Alfred Weidenmann - **s. e sc.:** Kurt Nachmann, Herbert Reinecker - **int.:** Heinz Rühmann, Johanna von Koczian, Bum Kruger, Richard Münch, Balduin Baas, Hans Leibelt, Thilo von Berlepsch, Gisela Hahn, Kinski, Christine Schubert, Arlette Pielmann, Elfie Kratzer - **II° episodio: DER SOMNAMBULE (Angela)** — **r.:** Rolf Thiele - **s. e sc.:** R. Thiele - **int.:** Catherine Deneuve, Gert Froebe, Walter Buschoff, Friedrich von Thun, Ingeborg Wall - **III° episodio: OPERNLIEBE (Sybille)** — **r.:** Rolf Thiele - **s. e sc.:** Kurt Nachmann - **int.:** Nadja Tiller, Curd Jürgens, Ivan Desny, Letitia Roman - **IV° episodio: PYJAMA STORY (Lolita)** — **r.:** Axel von Ambesser - **s. e sc.:** Rolf Olsen - **int.:** Anita Ekberg, Peter Alexander, Axel von Ambosser, Blanche Aubry - **p.:** Intercontinental Filmproduction - **o.:** Austria, 1965 - **d.:** INDIEF (regionale).

LIFE AT THE TOP (Flagrante adulterio) — **r.:** Ted Kotcheff - **s.:** da un romanzo di John Braine - **sc.:** Mordecai Richler - **f.:** Oswald Morris - **m.:** Richard Addinsell. - **scg.:** Edward Marshall - **mo.:** Derek York - **int.:** Laurence Harvey (Joe Lampton), Jean Simmons (Susan Lampton), Honor Blackman (Norah Hauxley), Michael Craig (Mark), Donald Wolfit (Abe Brown), Margaret Johnston (Sybil), Allan Cuthbertson (George Aisgill), Ambrosien Phillpotts (signora Brown), Robert Morley (Tiffield), Nigel Davenport (Mottram), George A. Cooper (Graffham), Paul Whitsun-Jones (Keatley), Ian Shand (Ralph Hethersett), Paul Anthony Martin (Harry Lampton), Frances Cosslett (Barbara Lampton), Denis Quilley (Ben), David Oxley (Tim), David McKail (Oscar), Richard Leech (dottore), Charles Lamb (Wincastle), Andrew Laurence (McLelland), Harry Fowler, Geoffrey Bayldon, Ingrid Anthofer, Michael Newport - **p.:** James Woolf e William Kirby per la Romulus - **o.:** Gran Bretagna, 1965 - **d.:** Columbia-Ceiad.

LOVE GODDESSES, The (Le dee dell'amore).
Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

MAYA (Maya) — **r.:** John Berry - **s.:** da un racconto di Jalal Din e Lois G. Roth - **sc.:** John Fante - **adatt.:** Gilbert Wright - **f.** (Panavision, Technicolor): Günther Senftleben - **m.:** Riz Ortolani - **scg.:** Ted Haworth - **mo.:** Richard Heermance - **int.:** Clint Walker (Hugh Bowen), Jay North (Terry), Sajid Kahn (Raje), I.S. Johar (l'orbo), Sonia Sahni, Jairaj, Nana Palshikar, Uma Rao, Madhusdan Pa-

thak - **p. :** Frank e Maurice King per la King Brothers - **p. ass. :** Mary P. Murray e Herman King - **o. :** U.S.A. 1965-66 - **d. :** M.G.M.

MMM 83 - MISSIONE MORTE MOLO 83 — **r. :** Sergio Bergonzelli - **s.** e **sc. :** Victor A. Catena, Adalberto Albertini, S. Bergonzelli - **dial. :** Charles T. Bitsch - **collab. sc. :** Carlo Musso, Marchand - **f.** (Eastmancolor) : Eloy Mella - **m. :** Piero Piccioni - **scg. :** Luis Agniello - **mo. :** Jolanda Benvenuti - **int. :** Fred Beir (tenente Morris), Gérard Blain (Gibson), Anna Maria Pierangeli (Hélène), Sylvia Solar, Albert Dalbes, Gianni Solaro, André Lorugues, Mario Lanfranchi, Ignazio Dolce, Mario Magnolia, Gigetto Chavarro, Mario Frei, Bruno Ariel, Franco Daddi e il circo Togni - **p. :** Film d'Equipe / France Cinéma Production / Olympic Producciones - **o. :** Italia-Francia-Spagna, 1965 - **d. :** regionale.

NAKED PREY, The (La preda nuda) — **r. :** Cornel Wilde.
Vedere giudizio di G. Cincotti e dati nel 7-8, luglio-agosto 1966 (Festival di San Sebastiano).

NIGHT CROSSING - THE WHITE CLIFFS MYSTERY - WINGS OF DEATH (Controspionaggio chiama Scotland Yard) — programma composto da tre telefilm della serie **SCOTLAND YARD** — **r. :** Allan Davis, Montgomery Tully - **s. :** Edgar Lustgarten - **sc. :** Alfredo Medori, James Eastwood - **f. :** Bert Mason, Martin Curtis - **mo. :** Ernest Milton, Derek Holding - **int. :** Harry H. Corbett, Russell Napier, Bandana Das Gupta, Yvonne André, Julian Strange, Alan Robinson, André Maranne, Simon Lack, Edgar Lustgarten, Shelagh Fraser, Betrice Billings, Patrick Weddington, Clinton Greyn - **p. :** Jack Greenwood per Anglo Amalgamated Film - **o. :** G. B. dal 1956 al 1962 - **d. :** regionale.

NOSTRI MARITI, I — **f. :** Carlo Carlini, Marco Scarpelli, Roberto Gerardi - **m. :** Armando Trovaioli, Piero Piccioni - **scg. :** Elio Costanzi, Gianni Polidori - **mo. :** Adriana Benedetti, Roberto e Renato Cinquini - **I° episodio : IL MARITO DI ROBERTA** — **r. :** Luigi Filippo D'Amico - **s.** e **sc. :** Rodolfo Sonego - **int. :** Alberto Sordi (Giovanni Lo Verso), Nicoletta Rangoni Machiavelli (Roberta), Alessandro Cutolo (monsignor Bandini), Elena Nicolai (suocera di Giovanni), Claudio Gora (medico) - **II° episodio : IL MARITO DI OLGA** - **r. :** Luigi Zampa - **s. :** dal racconto « L'eredità » di Guy De Maupassant - **sc. :** Mario Monicelli, Age e Furio Scarpelli - **int. :** Jean-Claude Brialy (Ottavio), Michèle Mercier (Olga), Akim Tamiroff (Cesare), Lando Buzzanca (rag. Malanzin), Tecla Scarano (zia Bice), Mario Pisu (un medico) - **III° episodio : IL MARITO DI ATTILIA** — **r. :** Dino Risi - **s. :** Age e Furio Scarpelli - **sc. :** Age, F. Scarpelli, Stefano Strucchi - **int. :** Ugo Tognazzi (Umberto Codegato), Liana Orfei (Attilia), Giulio Rinaldi (Ettore Rossi « Tantumergo »), Carlo Pisacane (un vicino) - **p. :** Gianni Hecht Lucari per la Documento Film - **o. :** Italia, 1966 - **d. :** Euro.

NOSTRO AGENTE A CASABLANCA, IL — **r.** e **s. :** Tulio Demicheli - **sc. :** Vittoriano Petrilli, Fulvio Gicca - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Angelo Lotti - **m. :** Giovanni Fusco - **scg. :** Enrique Alarcon - **mo. :** Gianmaria Messeri - **int. :** Lang Jeffries (Kervin), Thea Fleming, Barbara Nelli, Olga Omar, Paco Moran, Pierpaolo Capponi, Ruben Rojo, José Maria Caffarel, Zara Guasch, Maria Badmajeva - **p. :** Solly V. Bianco per la Filmes - Oceania Prod. Int. Cinemat. / Prod. Cinem. T. Demicheli - **o. :** Rank.

OELPRINZ, DER (Danza di guerra per Ringo) — **r. :** Harald Philipp - **s. :** da un romanzo di Karl May - **sc. :** Fred Denger, H. Philipp - **f.** (Ultrascope, Technicolor) : Heinz Hölscher - **m. :** Martin Böttcher - **scg. :** Vladimir Tadej - **mo. :** Hermann Haller - **c. :** Irms Pauli - **int. :** Stewart Granger (Surehand o « Mano veloce »), Pierre Brice (Winnetou), Harald Leipnitz, Macha Meril, Mario Girotti, Walter Barnes, Antje Weissgerber, Paddy Fox, Heinz Erhardt, Gerhard Frickhöffer, Veljko Maric, - **p. :** Rialto / Jadran Film - **o. :** Germania Occid. - Jugoslavia, 1965 - **d. :** Columbia - Ceiad.

OLD SUREHAND [prima parte] (Surehand - Mano Veloce) — **r. :** Alfred Vohrer - **s. :** da un romanzo di Karl May - **sc. :** Fred Denger - **f.** (Ultrascope, Technicolor) : Karl Löb - **m. :** Martin Böttcher - **scg. :** Vladimir Tadej - **c. :** Irms Pauli - **mo. :** Helmut Haller - **int. :** Stewart Granger (Mano Veloce), Pierre Brice (Winneton), Letitia Roman, Larry Pennell, Mario Girotti, Wolfgang Lukschy, Paddy Fox, Erik Schumann - **p. :** Rialto-Film Preben Philipsen / Jadran Film - **o. :** Germania Occid. - Jugoslavia, 1965 - **d. :** Atlantis Film.

ONKEL TOMS HÜTTE (Cento dollari d'odio - La capanna dello zio Tom) — **r. :** Geza Radvanyi - **s. :** dal romanzo « La capanna dello zio Tom » di Harriet Beecher-Stowe - **sc. :** Fred Denger, G. Radvanyi - **f.** (Superpanorama - Cinemascope, Eastmancolor) : Heinz Hölscher - **m. :** Peter Thomas - **scg. :** Willi Schatz - **c. :** Herbert Ploberger - **int. :** John Kitzmiller (zio Tom), O. W. Fischer (Saint-Claire), Eleonora Rossi Drago (signora Saint-Claire), Mylène Demongeot (Harriet), Gertraud Mittermayr (Eva), Herbert Lom (Haley), Thomas Fritsch (George Shelby), Olive Moorefield (Cassy), Harold Bradley (Harris), Erika von Thellmann, Catana Cayetano, Juliette Greco, Charles Fawcett, George Goodmann, Bibi Jelinek, Vilma Degischer, Rhet Kirby, Eartha Kitt - **p. :** Peter Schaeffers e Aldo von Pinelli per la Melodie / Debora Film / Avala Film / SIPRO - **o. :** Germania Occid.-Italia - Jugoslavia-Francia, 1964-65 - **d. :** Titanus.

OPERAZIONE PAURA — **r. :** Mario Bava - **s. :** Romano Migliorini, Roberto Natale - **sc. :** Romano Migliorini, Roberto Natale, M. Bava - **f.** (Eastmancolor) : Antonio Rinaldi - **m. :** Carlo Rustichelli - **mo. :** Romana Fortini - **int. :** Erika Blanc, Giacomo Rossi Stuart, Piero Lulli, Fabienne Dali, Micaela Esdra, Max Lawrence, Giana Vivaldi, Franca Dominici, Giuseppe Addobbati, Mariella Panfili, Valerio Valeri - **p. :** Nando Pisani e Luciano Catenacci per la FUL Film - **o. :** Italia, 1966 - **d. :** INDIEF (reg.).

OPERAZIONE POKER — **r. :** Osvaldo Civirani - **s.** e **sc. :** Roberto Gianviti - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Alfonso Nieva - **m. :** Piero Umiliani - **scg. :** Teddy Villalba - **mo. :** Nella Nannuzzi - **int. :** Roger Browne (Glenn Foster), José Greci, Sancho Gracia, Bob Messenger, Carol Brown [Carla Calò], Andrea Scotti, Helga Liné, Catherine Schouse, Angel Ter, Rufino Inglés, Gregorio Wu, José Riesgò, Mario Donen, William Bo, Juan Cortez - **p. :** Wonder Film / Alcocer - **o. :** Italia-Spagna, 1965 - **d. :** regionale.

OUT OF SIGHT (007 1/2 agente per forza contro gli assassini dello yè yè) — **r. :** Lennie Weinrib - **s.** e **sc. :** Larry Hovis - **f.** (Technicolor) : Jack Russell - **m. :** Corson Jowett - **scg. :** Lloyd Papez - **mo. :** Jack Woods - **int. :** Jonathan Daly (Homer), John Lodge (John Stamp), Karen Jensen (Sandra), Robert Pine (Greg), John Lawrence (Big Daddy), Jimmy Murphy (Mousie), Grabowsky (Hugh), Carol Shelyne (Marvina), Gary Lewis e i Play Boys, Freddie e i Dreamers, i Turtles, Dobie Gray, Gli Astronauts, I Knickerbockers - **p. :** Bart Patton e L. Weinrib per la Patton-Weinrib Prod. - **o. :** USA, 1966 - **d. :** Universal.

PAMPA SALVAJE (El Cjorro) — **r. :** Hugo Fregonese - **s. :** Homero Manzi, Ulises Petit Murat - **sc. :** H. Fregonese, James Neilson - **f.** (Stereophonic, Eastmancolor) : Manuel Berenguer - **m. :** Valdo de los Rios - **scg. :** Gil Parrondo - **me. :** Juan Serra - **int. :** Robert Taylor, Ron Randell, Marc Lawrence, Ty Hardin, Rosendra Monteros, Felicia Roc, Laura Granados, Laka Raki, José Nieto, Ingrid Ohlenschlager, Willie Ellie, Fela Roque, Angel del Pozo - **p. :** Jaime Prades per la J. Prades S.A. / Samuel Bronston International / Dasa Film - **o. :** Spagna - USA - Argentina, 1965 - **d. :** regionale.

PAS PERDUS, LES (La dolce pelle di Yvonne) — **r. :** Jacques Robin - **s. :** dal romanzo di René Fallet - **sc. :** R. Fallet, Jacques Robin - **f.** (Totalvision): Claude Lecomte - **m. :** Jacques Loussier - **scg. :** Olivier Girard - **mo. :** Nadine Marquand - **int. :** Michèle Morgan (Yolande), Jean-Louis Trintignant (Georges), Catherine Rouvel

(Mazurka), Jean Carmet (Martin), Michel Vitold (il marito di Yolande) - **p. :** Cinéfora Productions - **o. :** Francia, 1964 - **d. :** regionale.

PASSWORD, UCCIDETE AGENTE GORDON — **r. :** Terence Hathaway [Sergio Grieco] - **s.** e **sc. :** Gianpaolo Callegari, Lucio Battistrada, Ramon Comas de Turmes - **f.** (Techniscope, Eastmancolor) : Juan Julio Baena - **m. :** Piero Umiliani - **scg. :** Augusto J. Lega, Antonio Visone, Andrea Fantacci - **mo. :** Renato Cinquini - **int. :** Roger Browne (Gordon), Helga Liné (Karin), Michael Rivers (Rudy), Rosalba Neri (Amalia), Franco Ressel (Kastiadis), Andrea Scotti (Walter), Susan Terry (Aicha), Mila Stanic (Magda), Beni Deus (il camionista), Peter Blades, Wally Seeber, Frank Liston, Alfonso Rojas, Len Lii Young - **p. :** Gino Mordini per la Claudia Cinematografica / Procensa - **o. :** Italia-Spagna, 1965-66 - **d. :** Panta (regionale).

PER IL GUSTO DI UCCIDERE — — **r.** e **s. :** Tonino Valeri - **sc. :** Victor Auz - **f. :** (Eastmancolor) : Stelvio Massi - **m. :** Nico Fidenco - **scg. :** Pablo Gago - **mo. :** José Salgado, con la supervisione di Franco Fraticelli - **int. :** Graig Hill (Lanky Fellow), Fernando Sancho (Sanchez), Jorge Martin (Keneback), Piero Lulli (Collins), Diana Martin (Peggy), Franco Ressel (Arons), Rada Rassimov (Isabel), Graham Sooty (il vecchietto), George Wang (Machete), José Marco, Lorenzo Robledo, Sancho Gracia, Dario De Grassi, José Canalejas, Manuel Martin - **p. :** Francesco e Vincenzo Genesi e Daniele Senatore per la Hercules Cinematografica / Montana Films - **o. :** Italia-Spagna, 1966 - **d. :** Titanus.

PER QUALCHE DOLLARO IN MENO — **r. :** Mario Mattoli - **s. :** Sergio e Bruno Corbucci - **sc. :** Vittorio Vighi, Mario Guerra, Bruno Corbucci - **f.** (Eastmancolor) : Giuseppe Aquari - **m. :** Marcello Giombini - **scg. :** Amedeo Mellone - **mo. :** Sergio Montanari - **int. :** Lando Buzzanca (Bill), Elio Pandolfi (il Messicano), Gloria Paul (Juanita), Lucia Modugno (Sally), Angela Luce (la donna del ranch), Luigi Pavese (padre del Messicano), Carlo Pisacane (il vecchietto), Calisto Calisti (lo sceriffo), Valeria Ciangottini (Jane), Raimondo Vianello (Frank), Pietro Tordi (Black), Adalberto Rossetti (un bandito), Tony Renis (Little Joe) - **p. :** Franco Palaggi per la Panda Società per l'Industria Cinematografica - **o. :** Italia, 1966 - **d. :** Medusa (regionale).

PICCADILLY NULL UHR ZWOLF (Piccadilly ore X, missione segreta) — **r.** e **sc. :** Rudolf Zehetgruber - **s. :** Francis Durbridge - **f. :** Hans Jura - **m. :** Russell Garcia - **scg. :** Ernst Albrecht, Max Vorwerg - **mo. :** Liselotte Cochius - **int. :** Helmut Wildt, Ann Smyrner, Hanns Lothar, Marlene Warrlich, Pinkas Braun, Camilla Spira, Karl Lieffen, Klaus Kinski, Rudolf Fernau, Kurt Zips, Dieter Eppler, Stanislav Ledinek, Franz Liefka, Ilja Richter, Conny Rux - **p. :** Divina - **o. :** Germania Occ., 1963 - **d. :** regionale.

PLEIN FEUX SUR STANISLAS (Sparate su Stanislao) — **r. :** Jean-Charles Dudrumet - **s.** e **sc. :** Michel Cousin, J. C. Dudrumet - **f. :** Jean-Paul Meurisse - **m. :** Georges Delereu - **scg. :** Olivier Girard - **mo. :** Arland Psenny - **int. :** Jean Marais (Stanislao Evaristo Dubois), Nadja Tiller (Bénédicte), Nicole Maurey (Clara), André Luguet (De Sailly), Bernadette Lafont (Rosina), Edmond Tamiz (Vesnourian, nei due ruoli), Rudolf Forster (Rameau), Jacques Morel (l'esattore), Edward Meeks (agente inglese), Billy Kearns (agente americano), Clément Harari (agente russo), Marcelle Arnold (signorina Morin), Bernard Lajarrige, Alice Field, Dorothée Blanck, Yvonne Clech, Jean-Roger Caussimon, Henri Tisot - **p. :** Les Films de la Licorne - C.I.C.C. - Films Raymond Borderie / C.A.R.O. Film - **o. :** Francia-Germania Occid., 1965 - **d. :** Dino De Laurentiis Cinemat.

PREDONI DEL SAHARA, I — **r. :** James Reed [Guido Malatesta] - **s. :** dal romanzo di Emilio Salgari - **sc. :** Ambrogio Molteni - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Brad Novak [Mario Montuori] - **m. :** Angelo Francesco Lavagnino - **mo. :** Frank Robertson - **int. :** George Mikell, Pamela Tudor, William Stockridge, Furio Meniconi, Farida Fahmy, John Drake, Carlo Tamberlani, Salah Nazmi, Enzo Fiermonte - **p. :** Romeo Lodovici per la King Cinematografica - Copro Film - **o. :** Italia, 1965 - **d. :** Titanus.

PSYCHOPATH, THE (La bambola di cera) — **r.:** Freddie Francis - **s. e sc.:** Robert Bloch - **f.** (Techniscope, Technicolor): John Wilcox - **m.:** Phil Martel - **scg.:** Bill Constable - **e.s.:** Ted Samuels - **mo.:** Oswald Hafenrichter - **int.:** Patrick Wymark (ispettore Holloway), Margaret Johnston (signora Von Sturm), John Standing (Mark von Sturm), Alexander Knox (Frank Saville), Judy Huxtable (Louise Saville), Don Borisenko (Donald Loftis), Colin Gordon (dott. Glyn), Thorley Walters (Martin Roth), Frank Forsyth (Tucker), Tim Barrett, Harold Lang, Gina Gianelli, Robert Crewdson, Greta Farrer, John Harvey, Carmen Dene - **p.:** Max J. Rosenberg e Milton Subitsky per la Amicus - **o.:** Gran Bretagna, 1966 - **d.:** Paramount.

REBELDES DEL CANADA (I tre del Colorado) — **r. s. e sc.:** Amando de Ossorio - **f.** (Eastmancolor): Fulvio Testi e Manuel Hernandez Sanjuan - **m.:** Carlo Savina - **scg.:** Saverio D'Eugenio - **mo.:** Enzo Alabiso, Antonio Jimeno - **int.:** Jorge Martin (Victor), Luis Marin (Sullivan), Pamela Tudor (Ann), Diana Lorys, Santiago Rivero, Mirko Ellis, Franco Fantasia, Giulia Rubini, Ralph Baldwyn [Ralf Baldassarre], Albert Lockwood - **p.:** Coperfilm/PEA - **o.:** Spagna-Italia, 1965 - **d.:** PEA (regionale).

REPTILE, The (La morte arriva strisciando) — **r.:** John Gilling - **s. e sc.:** John Elder - **f.** (Technicolor): Arthur Grant - **m.:** Don Banks - **scg.:** Bernard Robinson e Don Mingaye - **mo.:** Roy Hyde - **superv. mo.:** James Needs - **int.:** Noel Willman (dott. Franklyn), Jennifer Daniel (Valerie), Ray Barrett (Harry), Jacqueline Pearce (Anna), Michael Ripper (Tom Bailey), John Laurie (Peter il pazzo), Marne Maitland (Malay), David Baron (Charles Spalding), Charles Lloyd Pack (vicario), Harold Goldblatt (avvocato), George Woodbridge (Garnsey) - **p.:** Anthony Nelson Keys per la Hammer - **o.:** Gran Bretagna, 1966 - **d.:** Dear-20th Century Fox.

REPULSION (Repulsione) — **r.:** Roman Polanski - **s. e sc.:** R. Polanski, Gerard Brach - **f.:** Gilbert Taylor - **m.:** Chico Hamilton - **scg.:** Seamus Flannery - **mo.:** Alistair McIntyre - **int.:** Catherine Deneuve (Carol), Yvonne Furneaux (Helen), John Fraser (Colin), Ian Hendry (Michael), Patrick Wymark (il padrone di casa), Valerie Taylor (madame Denise), Helen Fraser (Bridget), Renée Huston (miss Balch), James Villiers (John), Hugh Futcher (Reggie), Monica Merlin (signora Rendlesham), Imogen Graham (manicure), Mike Pratt (operaio) - **p.:** Gene Gutowski, Robert Sterne, Sam Wayneberg per la Compton-Tekli - **o.:** Gran Bretagna, 1965 - **d.:** Dear-U.A.

Vedere giudizio di Dario Zanelli sul n. 10-11, ottobre-novembre 1965 (Festival di Berlino).

REQUIEM POUR UN CAÏD (Caccia all'uomo) — **r.:** Maurice Cloche - **s. e sc.:** Jean Kerchner, M. Cloche - **dial.:** Jean-Bernard Luc - **f.:** Marc Fossard - **m.:** Louiguy - **scg.:** Robert Giordani - **mo.:** Gilbert Natot - **int.:** Pierre Mondy (Delille), Jean-Pierre Bernard (Pinelli), Janine Vila (Corinne), Jacques Duby (Dominique), Jacques Monod (il capo divisione), Magali Noël (Eva), Claire Maurier (Janette), Patricia Viterbo, Etienne Bierry, Jean Tissier, Francis Blanche, Daniel Ceccaldi, Bernard Lajarrige, Roger Dutoit, Charles Milot, Pierre Doris, Robert Berri, Dinan, Michel Barbey, Alain Bouvette, Hella Petrie - **p.:** Comptoir Financier de Production de Film - **o.:** Francia, 1964 - **d.:** regionale.

RIDE BEYOND VENGEANCE (El Tigre) — **r.:** Bernard McEveety.

Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

RIGHT HAND OF THE DEVIL, THE (A 117, colpo grosso a Los Angeles) — **r. e s.:** Aram Katcher - **sc.:** Ralph Brooke - **f.** (Supervisioni): Fouad Said - **m.:** John Bath - **superv. mo.:** A. Katcher - **int.:** Aram Katcher (Pete Lusara), Lisa McDonald (miss Sutherland), Brad Trumbull (Williams), James V. Christy (Sammy), Chris Randall (Spooky), Monte Lee (Carter), Luigi Gardneri (barman di « Dino »), Georgia Holden (ballerina) - **p.:** A. Katcher per la Cinema-Video Int Corp. - **o.:** U.S.A. 1963 - **d.:** regionale.

RINGO E GRINGO CONTRO TUTTI — **r.**: Bruno Corbucci - **s.**: Mario Guerra, Vittorio Vighi - **sc.**: M. Guerra, V. Vighi, Scarnicci e Tarabusi - **f.** (Eastmancolor): Sandro D'Eva e Alfonso Nieva - **m.**: Gianni Ferrio - **scg.**: Antonio Visone - **mo.**: Franco Attenni - **int.**: Raimondo Vianello (Gringo), Lando Buzzanca (Ringo), Maria Martinez (Virginia), Monica Randa (Carolina), Gino Buzzanca (il Messicano), Alfonso Rojas (il generale), Emilio Rodriguez (il Presidente), Giovanna Lenzi (Stella), Miguel S. Del Castillo, Santiago Rivero, Mario Castellani, Mario De Simone, Rafael Albaicin - **p.**: Emo Bistolfi per la European Inc. / Fenix Films - **o.**: Italia-Spagna, 1966 - **d.**: Warner Bros.

RINGO, IL VOLTO DELLA VENDETTA — **r.**: Mario Caiano - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Julio Ortas - **m.**: Francesco De Masi - **int.**: Antony Steffen [Antonio De Teffé], Alejandra Nilo, Frank Wolff, Eduardo Fajardo, Armando Calvo, Alfonso Goda - **p.**: Società Emmeci / Estela Film - **o.**: Italia-Spagna, 1966 - **d.**: regionale.

ROSE ROSSE PER ANGELICA — **r.**: Steno - **s.**: da un racconto di Alessandro Dumas sr. - **sc.**: Marcello Ciorciolini, Roberto Gianviti, Steno, Natividad Zaro - **f.** (Superpanoramic, Eastmancolor): Mario Capriotti - **m.**: Angelo Francesco Lavagnino - **scg.**: Ivo Battelli, Antonio Cortes - **c.**: Maria Baronj e Flora Bonocore - **mo.**: Giuliana Attenni - **int.**: Jacques Perrin (Enrico De Verlaine), Raffaella Carrà (Angelica), Michelle Girardon (Antonietta Laflèche), Carlos Estrada (barone Laflèche), Jacques Castelot (conte d'Artois), Mario Feliciani (dott. Durand), Giulio Bosetti (il Marsigliese), Marta Padovan, Sandro Moretti, Cris Huerta, José Maria Caffarel, Enrique Navarro, Renato Chiantoni - **p.**: Leo Cevenini e Vittorio Martino per la Flora Film - West Film / Llama Film / Cineurop. - **o.**: Italia-Spagna-Francia, 1965 - **d.**: Variety Film.

SCHUT, DER (Una carabina per Schut) — **r.**: Robert Siodmak - **s.**: da due romanzi di Karl May - **sc.**: Georg Marischka - **f.** (Ultrascope, Eastmancolor): Alexander Sekulovic - **m.**: Martin Böttcher - **scg.**: Vladimir Tadej - **mo**: Hermann Haller - **int.**: Lex Barker, Ralf Wolter, Marie Versini, Marianne Hold, Rik Battaglia, Friedrich von Ledebur, Dieter Borsche, Chris Howland, Alessandra Panaro, Renato Baldini, Maria Grazia Francia - **p.**: Artur Brauner per la CCC. Film / Criterion / Serena / Avala - **o.**: Germania Occ.-Francia-Italia-Jugoslavia - **d.**: Cineriz.

SCIPPO, LO — **r.** e **s.**: Fernando Cicero - **sc.**: F. Cicero, Sandro Continenza - **f.** (Techniscope, Technicolor): Franco Villa - **m.**: Piero Umiliani - **scg.**: Demofilo Fidani - **mo.**: Maurizio Lucidi - **int.**: Paolo Ferrari (Nino), Gabriele Ferzetti (Filippo), Annette Stroyberg (Luciana), Margaret Lee (Norma), Mario Pisu (Frascà), Valeria Valeri (Speranza), Enrico Maria Salerno (Linzalone), Didi Perego (venditrice di fiori), Laura Rocca (Tina), Vinicio Sofia (Vinicio), Fiorenzo Fiorentini (farmacista), Alessandro Corvi, Renato Terra - **p.**: Gabriele Silvestri e Franco Palombi per la Italcine TV - **o.**: Italia, 1965 - **d.**: regionale.

SECRETO DEL CAPITAN O'HARA, El (Il segreto di Ringo) — **r.**: Arturo Ruiz Castillo - **f.** (Eastmancolor): Alfonso Nieva - **int.**: German Cobos, Marta Padovan, Mariano Vidal, Charito Tijero, José Canalejas, Rafael Albaicin, Angel Ter, Tomas Blanco, Jorge Vico - **p.**: Alesanco Film - **o.**: Spagna, 1964-65 - **d.**: regionale.

SICARIO 77, VIVO O MORTO — **r.**: Mino Guerrini - **s.**: Henry Vaughan - **sc.**: M. Guerrini, Adriano Bolzoni, Alfonso Balcazar, Sabatino Ciuffini - **f.** (Techniscope, Eastmancolor): Aldo Scavarda - **m.**: Giorgio Zinzi - **mo.**: Roberto Perpignani - **int.**: Robert Mark (Lester), Alicia Brandet (Minnie), José Bodalo (King), John Stacy (il N° 1), Enrico Manera (Alfred), Monica Randal (Barbara) - **p.**: Adelphia Compagnia Cinematografica - **o.**: Italia, 1966 - **d.**: Interfilm (regionale).

SLENDER THREAT (La vita corre sul filo) — **r.**: Sidney Pollack.
Vedere recensione di E. G. Laura e dati in questo numero.

STARBLACK — **r., s.** e **sc.:** Gianni Grimaldi - **f.** (Eastmancolor) : Guglielmo Mancori - **m.:** Benedetto Ghiglia - **scg.:** Aldo Marini - **mo.:** Roberto Perpignani - **int.:** Robert Woods (Johnny), Helga Anderssen (Caroline), Renato Rossini (Jop), Franco Lantieri (Curry), Andrea Scotti, Jane Tilden, Harald Wolff, Graham Sooty, Valentino Macchi, Rossella Bergamonti, Sergio Ukmar - **p.:** Società Ambrosiana Cinematografica / Melodie - **o.:** Italia-Germania Occ., 1966 - **d.:** Titanus.

STORIA DI NOTTE, Una — **r.:** Luigi Petrini - **s.** e **sc.:** L. Petrini e Ricci - **f.:** Pier Ludovico Pavoni - **int.:** Scilla Gabel, Philippe Leroy, Sylva Koscina, Saro Urzì, Isa Miranda, Antonella Murgia, Umberto Rocco - **p.:** Magic Film - **o.:** Italia, 1964-65 - **d.:** regionale.

SULTANS, The (L'amante italiana) — **r.:** Jean Delannoy - **s.:** dal romanzo di Christine de Rivoyre - **sc.:** J. Delannoy, Jean-Loup Dabadie, C. de Rivoyre - **f.** (Eastmancolor) : Tonino Delli Colli - **m.:** Georges Garvarentz - **scg.:** René Renoux - **mo.:** Henri Taverna - **int.:** Gina Lollobrigida (Gina), Louis Jourdan (Laurent), Muriel Baptiste (Kim), Corinne Marchand (Mireille), Philippe Noiret (Michou), Renée Faure (Odette), Daniel Gélin (Léo), Claude Gensac (Marcelle), Lucia Modugno (Maguy), Rosy Varte (Delphine) - **p.:** Jean-Paul Bertrand per la Cineurop / Alvaro Mancori e Anna Maria Chretien per la Produzione Mancori - **o.:** Francia-Italia, 1966 - **d.:** regionale.

TEMPO DI MASSACRO — **r.:** Lucio Fulci - **s.** e **sc.:** Fernando Di Leo - **f.** (Cromoscope, Eastmancolor) : Riccardo Pallottini - **m.:** Lallo Gori - **scg.:** Sergio Canevari - **c.:** Silvano Giusti - **mo.:** Ornella Micheli - **int.:** Franco Nero (Tom Corbett), George Hilton (Slim Corbett), Nino Castelnuovo (Scott junior), John Mac Douglas [Giuseppe Addobbati] (Scott senior), Lyn Shayne [Linda Sini], Aysanoa Runachagua, Tchang Yu, Tom Felleghi, Rina Franchetti, Franco Morici - **p.:** Oreste Coltellacci per la Mega Film S.p.A. - Colt Produzioni Cinematografiche - L. F. Produzioni Cinematografiche - **o.:** Italia, 1966 - **d.:** Panta (regionale).

TOMB OF LIGEIA, The (La tomba di Ligeia) — **r.:** Roger Corman - **s.:** dal racconto « Ligeia » di Edgar Allan Poe - **sc.:** Robert Towne - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor, stampato in Technicolor) : Arthur Grant - **m.:** Kenneth V. Jones - **scg.:** Colin Southcott - **e. s.:** Ted Samuels - **truccatore:** George Blacker - **mo.:** Alfred Cox - **int.:** Vincent Price (Verden Fell), Elizabeth Shepherd (Rowena/Ligeia), John Westbrook (Christopher Gough), Oliver Johnston (Kenrick), Derek Francis (Lord Trevanion), Richard Vernon (dott. Vivian), Ronald Adam (Parson), Frank Thornton (Peperel), Denis Gilmore (mozzo di stalla) - **p.:** Pat Green per l'Alta Vista - Roger Corman Production per l'American International Pictures - **o.:** Gran Bretagna, 1964 - **d.:** regionale.

Ligeia *è uno dei più bei racconti di Edgar Allan Poe. L'angoscia dello scrittore, turbato da tare fisiche e psichiche, emerge qui sotto forma di incubo puro, liberato dalle scorie di ogni drammatizzazione esteriore.* Ligeia *è in sostanza il racconto d'un vampirismo spirituale, dove una donna morta, presente nella nostalgia e nel rimpianto del marito, riesce a « sconfiggere » la seconda moglie del vedovo, rubandone la vita e sostituendosi a lei. Nel clima così particolare del decandentismo di cui Poe fu sommo esponente, il massimo di esito poetico è raggiunto appunto quando, come qui, si elimina il repertorio ormai frusto dei « romanzi neri » inglesi: porte che cigolano, orrori visibili, mostri, e si ripone ogni forza espressiva nella capacità puramente evocativa e allucinante della parola. Portare sullo schermo* Ligeia *era quindi più o meno impossibile senza perderne gran parte del fascino, e c'è voluta la sportiva indifferenza del giovane Corman per gettarsi nell'impresa. Qualità e grossi limiti del regista sono noti da tempo: sensibilità al colore, una certa morbidità allusiva nella recitazione degli attori, e d'altro lato gusto del colpo di scena e dell'effetto macabro. Il film di oggi nulla toglie né aggiunge ai molti altri visti in questi anni sulla base dei testi poeiani. Come sempre l'interesse maggiore sta nell'interpretazione di Vincent Price, sempre più a suo agio nelle figure ambigue e demoniache create dallo scrittore.* (*E.G.L.*).

TOWN TAMER (La città senza legge) — **r.:** Lesley Selander - **s.:** da un romanzo di Frank Gruber - **sc.:** F. Gruber - **f.** (Techniscope, Technicolor) : W. Wallace Kelley - **m.:** Jimmie Haskell - **scg.:** Hal Pereira, Al Roelofs - **mo.:** George Gittens - **int.:** Dana Andrews (Tom Rosser), Terry Moore (Susan Tavenner), Bruce Cabot (Riley Condor), Lyle Bettger (Lee Ring), Lon Chaney jr. (Leach), Baryon MacLane (James Fennimore Fell), Richard Arlen (dott. Kent), De Forest Kelley (Guy Tavenner), Richard Jaeckel (Honsinger), Coleen Gray (Carol Rosser), Pat O'Brien (giudice Murcott), Philip Carey (Slim Akins), Sonny Tufts (Carmichael), Roger Torrey (Flon), James Brown (Davis), Richard Webb (Kevin), Jeanne Cagney (Mary), Don Barry, Robert Ivers (texani), Bob Steele (sorvegliante) - **p.:** A. C. Lyles per la Paramount - A. C. Lyles Prod. - **o.:** U.S.A., 1965 - **d.:** Paramount.

TRAITE DES BLANCHES, La - L'APPAT (S 2 S, Base Morte chiama Saniper) — **r.:** Georges Combret - **s.** e **sc.:** G. Combret, Pierre Maudru - **f.** (Supervision) : Pierre Lebon - **m.:** René Sylviano - **scg.:** Jean Paul Coutan-Laboureur - **mo.:** Louis Devaivre - **int.:** Paul Guers (Mario), Magali Noël (Edith), Reine Rohan (Marisa), Jean-Marc Tennberg, Jean-Louis Tristan, Alfredo Rizzo, Umberto D'Orsi, Piero Gerlini, Rhonda Andres, James Scott, Evelina Borsatti, Giacomo Furia, Mario Torcia, Miriam Corio - **p.:** Radius Productions / Pamec Cinematografica - **o.:** Francia-Italia, 1965 - **d.:** regionale.

3 COLPI DI WINCHESTER PER RINGO — **r.:** Emimmo Salvi - **s.:** James Wilde jr. - **sc.:** Ambrogio Molteni, E. Salvi - **f.** (Totalscope, Eastmancolor) : Mario Parapetti - **m.:** Armando Sciascia - **scg.:** Aldo Marini - **mo.:** Cesare Bianchini - **c.:** Marinella Gori - **int.:** Mickey Hargitay, Gordon Mitchell, Milla Sannoner, John Heston [Isarco Ravaioli], Mike Moore [Amedeo Trilli], Dante Maggio, Margarethe Horowitz, Spany Convery [Spartaco Conversi], Nino Fuscagni, Willi Miniver - **p.:** Franco Mannocchi per la ProFilms Prod. - **o.:** Italia, 1965 - **d.:** regionale.

24 HOURS TO KILL (24 ore per uccidere) — **r.:** Peter Bezencenet - **s.:** Peter Welbeck - **sc.:** Peter Yeldham - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Ernest Steward - **m.:** Wilfred Josephs - **m. per danza di Nadia Gamel:** Sekif Hashen - **scg.:** Scott McGregor - **mo.:** John Trumper - **int.:** Lex Barker (Jamie), Mickey Rooney (Jones), Michael Medwin (Tommy), Wolfgang Lukschy (Kurt), Helga Sommerfeld (Louise), France Anglade (Françoise), Helga Lehner (Helga), Walter Slezak (Malouj), Hans Clarin (Elias), Shakib Khouri (Andronicus), Nadia Gamel (Mimi), Marie Rohm (Claudine) - **p.:** Harry Alan Tower e Bernard Coote per la Grixflag Films -Associated British-Pathé Presentation - **o.:** Gran Bretagna, 1965 - **d.:** INDIEF (regionale).

UNGEHEUER VON LONDON CITY, Das (Chiamate Scotland Yard 00.75) — **r.:** Edwin Zbonek - **s.** e **sc.:** R. A. Stemmle - **f.** (Ultrascope) : Siegfried Hold - **m.:** Martin Böttcher - **revisione sc.:** Bryan Edgar Wallace - **scg.:** Hans Jürgen Kiebach, Ernst Schomer - **mo.:** Walter Wischniewsky - **int.:** Marianne Koch (Anna), Hansjörg Felmy, Dietmar Schönherr, Hans Nielsen, Chariklia Baxevanos, Fritz Tillmann, Walter Pfeil, Peer Schmidt, Elsa Wagner, Kurd Pieritz, Adelheid Hinz, Gerda Blisse, Manfred Grothe, Kai Fischer, Gudrun Schmidt - **p.:** CCC - **o.:** Germania Occ., 1964 - **d.:** INDIEF (regionale).

UNSICHTBARE, Der (La vendetta dell'uomo invisibile) — **r.:** Raphael Nussbaum - **s.** e **sc.:** Vladimir Semitjov - **f.:** Michael Marszalek - **m.:** Jean Thomé - **scg.:** Nino Borghi, Hans Pump - **mo.:** Herta Chana - **int.:** Hannes Schmidhauser, Hans von Borsody, Ellen Schwiers, Ivan Desny, Herbert Stass, Ilse Steppat, Harry Fuss, Erwin Strahl, Christiane Nielsen, Charles Regnier, Ema Damia, Jean Thomé, Herbert Fux, Egon Beschka, Raoul Retzer, Heinrich Gretler, Josef Menschik - **p.:** Leo Höger per la Aero Film - **o.:** Austria, 1963 - **d.:** regionale.

VAJAS CON DIOS GRINGO — **r.:** Edward G. Muller [Edoardo Mulargia] — **s.** e **sc.:** Glenn Vincent Davis e E. G. Muller - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Ugo Brunelli - **m.:** Felice Di Stefano - **scg.:** Alfredo Montori - **mo.:** Enzo Alabiso - **int.:** Glenn Saxon (Gringo), Lucretia Love (Carmen), Livio Lorenzon (Pedro), Aldo Berti,

Pedro Sanchez, Tom Felleghi, Mark Steven, Spartaco Battisti, Bill Jackson - **p.:** Vincenzo Musolino per la CIO Film Intercontinental Production - SAP - **o.:** Italia, 1966 - **d.:** regionale.

VENDETTA DI LADY MORGAN, La — **r.:** Max Hunter [Massimo Pupillo] — **s.:** Edward Duncan - **sc.:** Jean Grimaud [Gianni Grimaldi] - **f.:** Dan Troy [Oberdan Trojani] - **m.:** Peter O'Milian [Piero Umiliani] - **mo.:** Robert Ardis (Roberto Arditi] - **int.:** Gordon Mitchell (Pierre Brissac), Erika Blanc (Susan Morgan), Paul Muller (sir. Harold), Barbara Nelly (Lilian), Michel Forain, Carlo Kechler, Edith Mac Goven - **p.:** Morgan Fil - **o.:** Italia, 1966 - **d.:** INDIEF (regionale).

VERFUHRUBG AM MEER (Agente speciale Eva: Missione Sex) — **r.:** Jovan Zivanovic - **s. e sc.:** Yug Grizely, Rolf Schulz - **f.:** Stevan Miskovic - **m.:** Darko Kraljic - **mo.:** Jelene Bjenjas - **int.:** Elke Sommer, Peter Van Eyck, Blazenka Katalinic, Tori Jankovic - **p.:** Alfa / Avala - **o.:** Germania Occ. - Jugoslavia, 1963 - **d.:** regionale.

VERMÄCHTNIS DES INKA, Das / EL ULTIMO REY DE LOS INCAS (Viva Gringo) — **r.:** Georg Marischka - **s.:** da un romanzo di Karl May - **sc.:** G. Marischka, Winifred Groth, Franz Marischka - **f.** (Techniscope, Eastmancolor): Siegfried Hold, Manuel Berenger - **m.:** A. Francesco Lavagnino - **scg.:** Saverio D'Eugenio - **mo.:** Enzo Alabiso - **int.:** Guy Madison, Rik Battaglia, William Rothlein, Geula Nuni, Fernando Rey, Carlo Tamberlani, Santiago Rivero, Ingeborg Schöner, Walter Giller, Heinz Erhardt, Chris Howland, Francisco Rabal, Ralph Baldwyn [Ralf Baldassarre] - **p.:** Franz Marischka per la F. Marischka Prod. / Orbita Film / PEA / Filmstudio - **o.:** Germania Occid.-Spagna-Italia-Bulgaria, 1965 - **d.:** PEA (regionale).

YANKEE — **r.:** Tinto Brass.

Vedere recensione di T. Kezich e dati nel prossimo numero.

Riedizioni

COURT MARTIAL FOR BILLY MITCHELL, The (Da X-3 Operazione Pacifico - già: **Corte Marziale)** — **r.:** Otto Preminger - **mo.:** Folmar Blangsted - **d.:** regionale.

CRISS CROSS (I due fuorilegge - già: **Doppio gioco)** — **r.:** Robert Siodmak - **s.:** da un romanzo di Don Tracy - **sc.:** Daniel Fuchs - **f.:** Franz Planer - **m.:** Miklos Rozsa - **scg.:** Bernard Herzbrun, Boris Leven - **mo.:** Ted J. Kent - **int.:** Burt Lancaster, Yvonne De Carlo, Dan Duryea, Stephan McNally, Richard Long, Esy Morales, Tom Pedi, Percy Helton, Alan Napier, Griff Barnett, Joan Miller, Meg Randall, Edna M. Holland, John Doucette, Marc Krah, James O'Rear, John Skins Miller - **p.:** Michel Kraike per l'Universal-International - **o.:** U.S.A., 1948 - **d.:** regionale.

DAY THEY ROBBED THE BANK OF ENGLAND, The (Furto alla banca d'Inghilterra) — **r.:** John Guillermin - **d.:** INDIEF (regionale).

Vedere dati a pag. 68 del n. 10, ottobre 1961.

DEMETRIUS AND THE GLADIATORS (I gladiatori) — **r.:** Delmer Daves - **s.:** Philip Dunne basato sui personaggi creati da Lloyd Douglas in «The Robe» - **sc.:** P. Dunne - **f.** (Cinemascope, Technicolor): Milton Krasner - **m.:** Franz Waxman - **scg.:** Lyle Wheeler, George W. Davis - **mo.:** Dorothy Spencer, Robert Fritch - **int.:** Victor Mature, Susan Hayward, Michael Rennie, Debra Paget, Anne Bancroft, Jay Robinson, Barry Jones, William Marshall, Richard Egan, Ernest Borgnine, Charles Evans, Everett Glass, Karl Davis, Jeff York, Carmen de Lavallade, John Cliff, Barbara James, Willetta Smith, Selmar Jackson, Douglas Brooks, Fred Graham, Dayton Lummis, Robert E. Griffin, Frank Hagney, Gisele Verlaine, George Eldredge, Paul Richards, Ray Spiker, Gilbert Perkins, Mickey Simpson, George Barrows, Paul Strader, Jim Winkler, Fortune Gordien, Lyle Fox, Dick Sands, Woodie Strode, Paul Kruger, Jack Finlay, George Bruggeman, Peter Mamakos, Shepard

Menken, Harry Cording, William Forrest - **p.** : Frank Ross per la 20th Century Fox - **o.** : U.S.A., 1954 - **d.** : Den-Fox.

ELEPHANT WALK, The (La Venere di Ceylon già : La pista degli elefanti) — **r.** : William Dieterle - **s.** : dal romanzo di Robert Standish - **sc.** : John Lee Mahin - **f.** (Technicolor) : Loyal Griggs - **m.** : Franz Waxman - **scg.** : Hal Pereira, J. McMillan Johnson - **mo.** : George Tomasini - **int.** : Elizabeth Taylor, Dana Andrews, Peter Finch, Abraham Sofaer, Abner Biberman, Noel Drayton, Rosalind Ivan, Barry Bernard, Philip Tonge, Edward Ashley, Leo Britt, Jack Raine, Victor Millan, Madhyma Lanka Mandala Dancers, Mylee Haulani, Henry Carr, Norma Varden, Reginald Lal Singh, Adolfo Ornelas, Charles Heard, Rodd Redwing, Carlos Rivero, William Bengal Rau, Delmar Costello, Leslie Sketchley, Satini Puailoa, Eddie Dass, Jiva Raj De Alwis - **p.** : Irving Asher per la Paramount - **o.** : U.S.A., 1953-54 - **d.** : regionale.

FOREIGN INTRIGUE (Agente 077, spionaggio internazionale già : Spionaggio internazionale) — **r.** : Sheldon Reynolds - **s.** : Sheldon Reynolds, Harold J. Bloom, Gene Levitt - **sc.** : S. Reynolds - **f.** (Eastmancolor) : Bertil Palmgren - **m.** : Paul Durand - **scg.** : Maurice Petri - **mo.** : Lennart Wallen - **int.** : Robert Mitchum, Geneviève Page, Ingrid Thulin, Frederick O'Brady, Eugene Deckers, Inga Tidblad, John Padovano, Frederick Schrecker, Lauritz Falk, Peter Copley, Ralph Brown, Georges Hubert, Jim Gérald, John Starck, Jean Galland, Nil Sperber, Gilbert Robin, Valentine Comax, Robert Le Beal, Albert Simmons - **p.** : S. Reynolds e Nicole Milinaire per la S. Reynolds Prod. - **o.** : U.S.A., 1956 - **d.** : regionale.

GERONIMO! (Geronimo) — **r.** : Arnold Laven - **d.** : regionale.

Vedere a pag. (78) del n. 9-10, settembre-ottobre 1962.

GUN FURY (Duello all'ultimo sangue già : Il suo onore gridava vendetta) — **r.** : Raoul Walsh - **s.** : da « Ten Against Caesar » di Kathleen B. George, Robert A. Granger - **sc.** : Irving Wallace, Roy Huggins - **f.** (Technicolor) : Lester H. White - **m.** : Mischa Bakaleinikoff - **scg.** : Ross Bellah, James Crowe - **mo.** : Jerome Thoms, James Sweeney - **int.** : Rock Hudson, Donna Reed, Phil Carey, Roberta Haynes, Leo Gordon, Lee Marvin, Melville Brand, Ray Thomas, Robert Herron, Phil Rawlins, Forrest Lewis, John Cason, Don Carlos, Pat Hogan, Mel Welles, Post Park - **p.** : Lewis J. Rachmil per la Columbia - **o.** : U.S.A., 1953 - **d.** : regionale.

NIGHT PEOPLE (Agente segreto già : Gente di notte) — **r.** : Nunnally Johnson - **s.** : Jed Harris e Thomas Reed - **sc.** : N. Johnson - **f.** (Cinemascope, Technicolor) : Charles G. Clarke - **m.** : Cyril Mockridge - **scg.** : Hanns Kuhnert, Theo Zwierski - **mo.** : Dorothy Spencer - **int.** : Gregory Peck, Broderick Crawford, Anita Bjork, Rita Gam, Walter Abel, Buddy Ebsen, Jill Esmond, Peter Van Eyck, Ted Avery, John Horsley, Casey Adams, Marianne Koch, Hugh McDermott, Paul Carpenter, Lionel Murton - **p.** : N. Johnson per la 20th Century Fox - **o.** : U.S.A., 1954 - **d.** : regionale.

TIME TO LIVE AND A TIME TO DIE, A (Tempo di vivere) — **r.** : Douglas Sirk - **d.** : Universal.

Vedere giudizio di Morando Morandini e dati a pag. 34 del n. 4. aprile 1959.

TOM JONES (Tom Jones) — **r.** : Tony Richardson - **d.** : Dear-U.A.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 12 e dati a pag. 26 del n. 9-10, settembre-ottobre 1963 (Festival di Venezia) e altri dati a pag. (14) del n. 2, febbraio 1964.

WORLD WITHOUT END (Mondo senza fine) — **r., s.** e **sc.** : Edward Bernds - **f.** (Cinemascope, Technicolor) : Ellsworth Fredricks - **m.** : Leith Stevens - **scg.** : David Milton - **mo.** : Eda Wrren - **int.** : Hugh Marlowe, Nancy Gates, Rod Taylor, Nelson Leigh, Christopher Dark, Booth Colman, Everett Glass, Shawn Smith, Lisa Montel, Stanley Fraser, William Vedder, Rankin Mansfield, Paul Brinegar, Mickey Simpson - **p.** : Richard Heermance per l'Allied Artists - **o.** : U.S.A., 1956 - **d.** : regionale.

(*Segue dalla pag. 2 di copertina*)